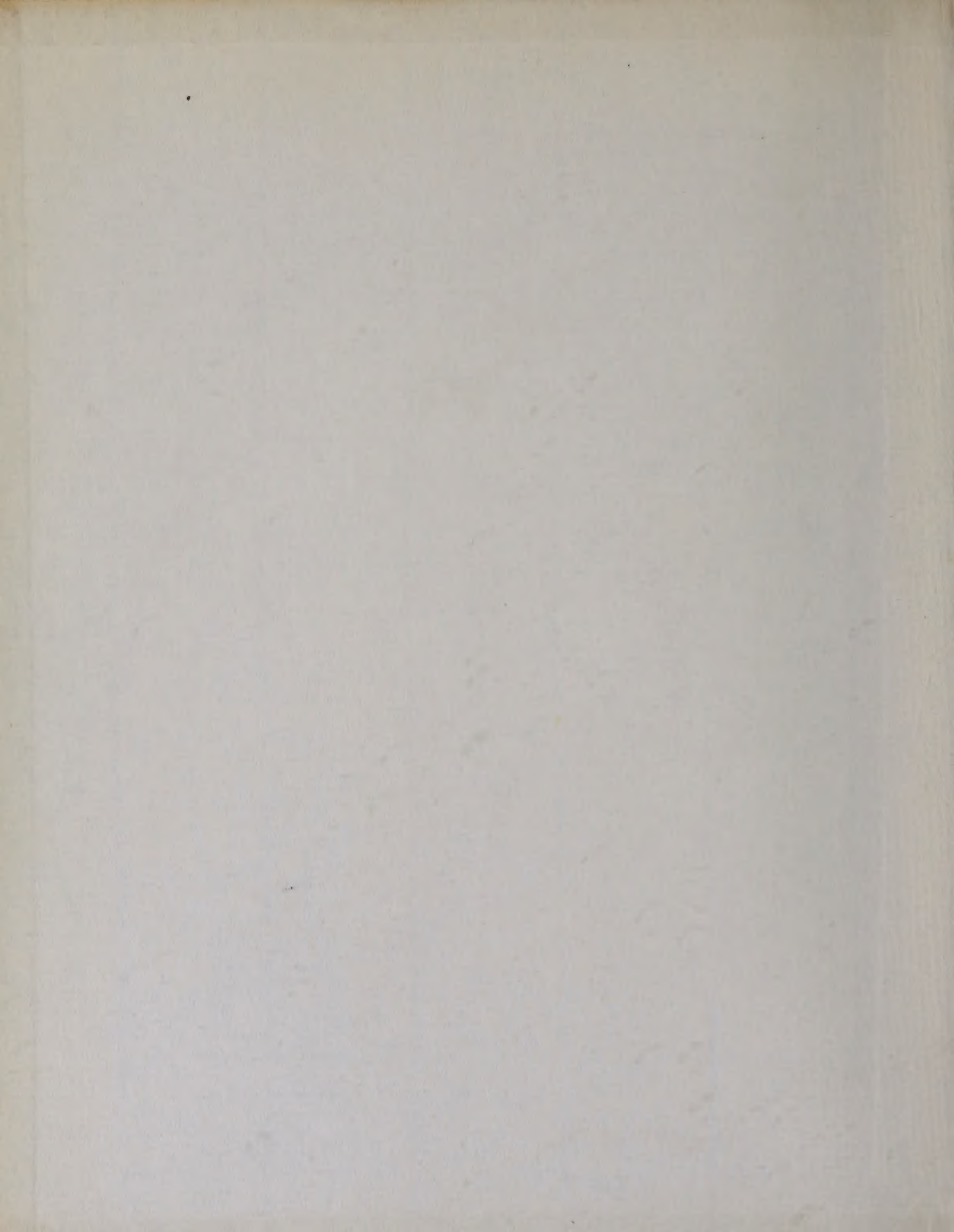
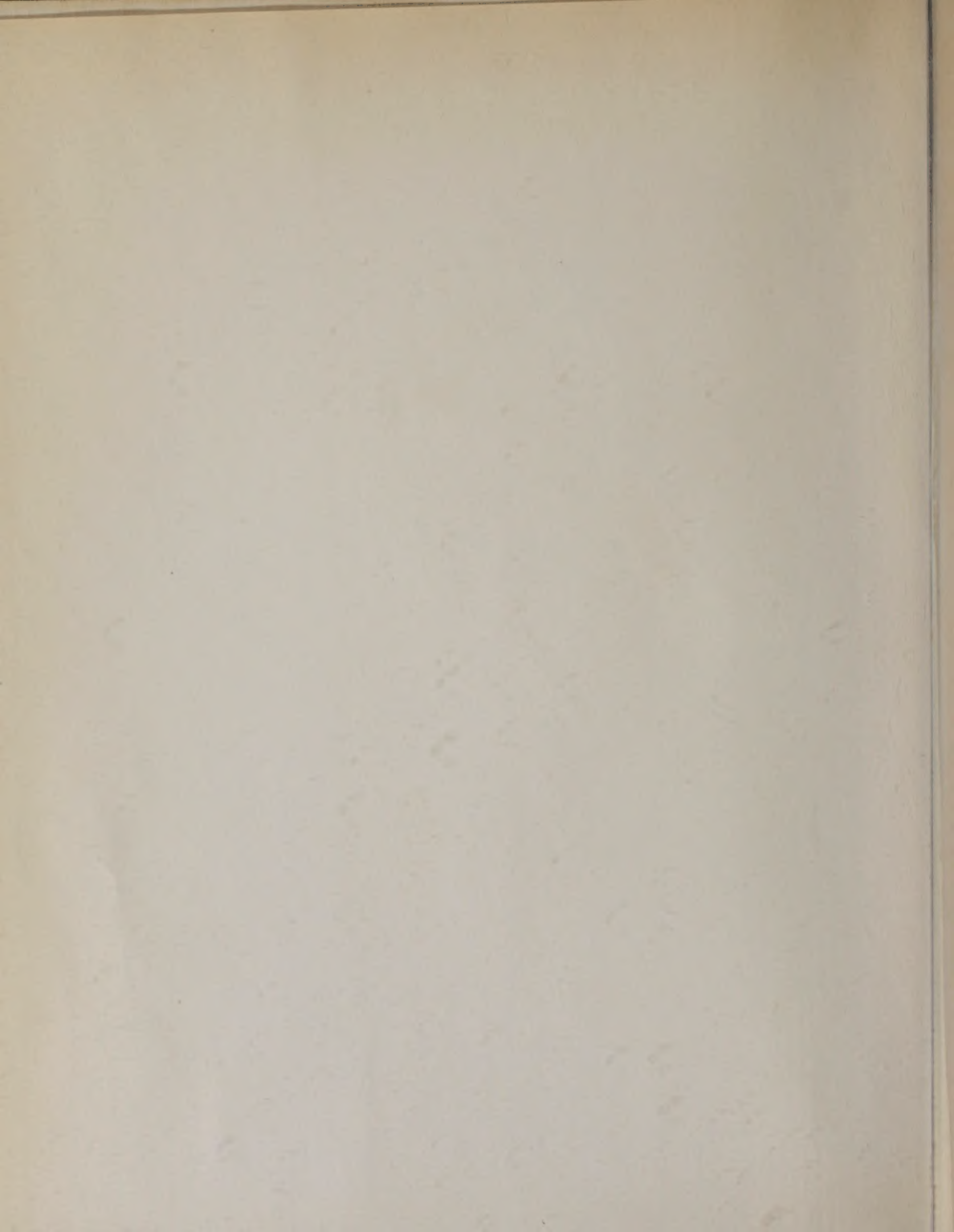
Die deutsche Kunst seit 1800

von

Cornelius Gurlitt





DIE DEUTSCHE KUNST SEIT 1800

VIERTE UMGEARBEITETE UND ERWEITERTE AUFLAGE
DER »DEUTSCHEN KUNST DES 19. JAHRHUNDERTS«

X. BIS XIII. TAUSEND · MIT SECHSUNDFÜNFZIG TAFELN

DIE DEUTSCHE KUNST SEIT 1800

IHRE ZIELE UND TATEN

VON

CORNELIUS GURLITT



1·9·2·4

ERSCHIENEN BEI GEORG BONDI IN BERLIN

VORWORT

IM JAHRE 1899 erschien die „Deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts“ in erster Auflage. Schon in der 1906 erschienenen dritten Auflage griff ich in einzelnen Anmerkungen über den gegebenen Rahmen hinaus. Krieg und Nachkriegsverhältnisse verzögerten das Erscheinen der vierten Auflage: Ein Vierteljahrhundert war dahingegangen und forderte Berücksichtigung. Daher der neue Titel: „Deutsche Kunst seit 1800. Ihre Ziele und Taten.“

Es ist nie meine Absicht gewesen, eine Übersicht über die große Zahl von Künstlern und Kunstwerken zu geben, die innerhalb der zu besprechenden Zeit Anerkennung fanden oder noch genießen, daß heißt Vollständigkeit in der Behandlung des zu besprechenden Gebietes zu erstreben. Mancher tüchtige Meister, den ich vor andern hoch schätze, ist nicht genannt, weder aus Nichtachtung noch aus Vergeßlichkeit. Mir war es darum zu tun, die Wirkung der einzelnen Kunstrichtungen auf ihre Entstehungszeit darzustellen, auf Grund vielfach der Ansichten meines Vaters, des 1812 geborenen Malers Louis Gurlitt, dessen Leben mein Bruder Ludwig beschrieb, und auf Grund meiner eignen, vielfach durch den Wandel der Kunst beeinflußten Anschauungen. Hoffentlich übernimmt es später mein Sohn, Hildebrand Gurlitt, das Werk fortzuführen, gleich seinen Vorgängern in der Absicht das Erscheinende zu verstehen, nicht es nach vorgefaßten Grundsätzen abzuurteilen, sondern es in der Wirkung auf seine Zeit, als Ausdruck dieser, des geistigen Lebens in Deutschland zu verstehen und verständlich zu machen. Ich beabsichtigte aufzuweisen, wie Schaffen und Urteil nebeneinander hergingen, sich gegenseitig zum Zeitbild ergänzten, derart, daß das Neue an Anerkennung wuchs, das Alte damit aus dieser hinschwand. Stets kam das jüngere Geschlecht mit Staunen zu der Erkenntnis, daß die Ziele und Taten der Alten verkehrt, wertlos, das Neue aber hoffnungsreich und höchst bedeutend sei — demselben Schicksal verfallend, sobald die Zeitverhältnisse und ihr Ausdruck, der Geschmack, sich änderte. Nicht aber habe ich mitgemacht die Ansicht, daß die Jüngeren viel klüger, viel verständiger seien als die Alten. Sie hatten andere Ziele und schufen anders: Und ich habe viele als Junge gekannt, die aufstiegen in der Wertschätzung, um am Ende ihres Lebens als Schädlinge an der Kunst verurteilt zu werden. Die Kunstgeschichte hat mich gelehrt, daß dieser Wandel der Ansichten nicht eine Eigentümlichkeit des 19. und 20. Jahrhunderts ist, sondern daß es sich in diesen nur immer rascher abspielt.

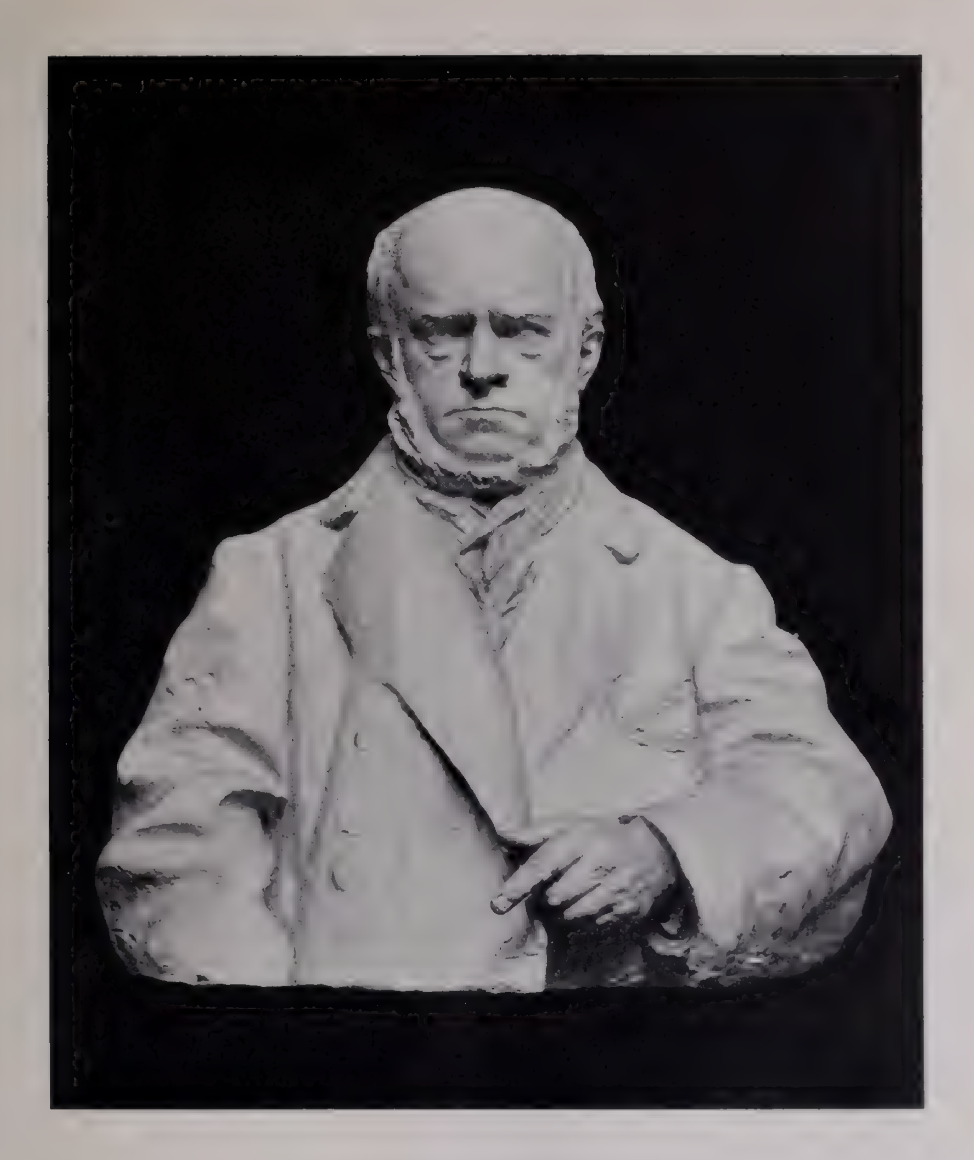
So habe ich denn versucht, die Kunst der sich ablösenden Zeitabschnitte womöglich mit den Augen dieser zu sehen. Dies hat bewirkt, daß ich nach fünfundzwanzig Jahren an meinen Ausführungen nichts Grundsätzliches zu ändern hatte. Nur einzelne Kürzungen wurden vorgenommen, der Bericht über die Vorgänge im 20. Jahrhundert hinzugefügt.

Dresden, August 1924

CORNELIUS GURLITT
Architekt B. D. A.

INHALT

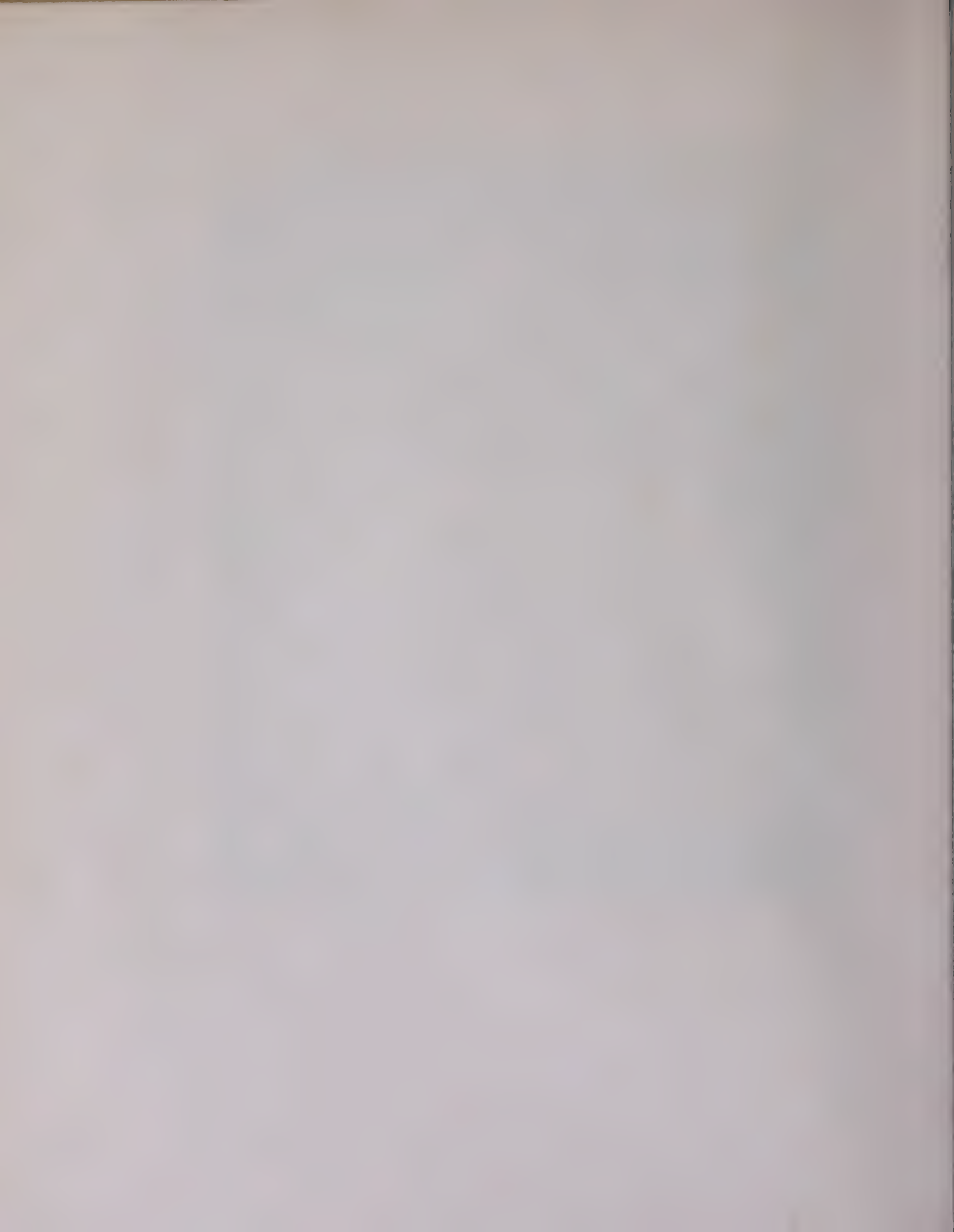
BILDERTAFELN



ADOLF VON MENZEL

REINHOLD BEGAS fec.

Neuaufnahme des Originalgipses im Albertinum zu Dresden



KAPITEL I

DAS ERBE

GOETHE gab in den „Propyläen" des Jahres 1801 eine „flüchtige Übersicht" über die Kunst in Deutschland, in der er mit wenig Worten den Stand der Leistungen in den verschiedenen Hauptstädten des Schaffens darzustellen bestrebt war.

Man kann, bei aller Verehrung für den Großmeister, der gerade damals ans Werk herangetreten war, durch die Propyläen der deutschen Kunst einen neuen Mittelpunkt zu schaffen, sich des Staunens darüber nicht erwehren, wie arm, wie „flüchtig" diese Übersicht ist.

Sie hat ihm böses Blut von verschiedenen Seiten eingetragen; namentlich von Berlin. Dort schien Goethe der Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hause zu sein und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren. Poesie, sagt er, wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das Allgemein-Menschliche durchs Vaterländische verdrängt. Vielleicht überzeuge man sich bald, daß es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören, wie alles Gute, der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine, freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden in steter Rücksicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefördert werden.

Wen meinte Goethe mit diesen Aussprüchen? Bernhard Rode, Fritsch, Meil, Darbes, Weitsch und wie die Maler der Berliner Akademie alle hießen? Es ist in dem Aufsatze hiervon nichts gesagt. Wohl aber antwortete einer der besten, den Berlin besaß, der Bildhauer Gottfried Schadow. Für ihn ist ein Naturalist der, der eine Kunst treibt, ohne sie von einem Meister (Professor) oder in einer Schule erlernt zu haben. Ein solcher war Daniel Chodowiecki, der nach der Weise keiner einzigen Schule zu Werke ging, auch nie einen Lehrmeister hatte. Ob er deshalb aber geringer zu schätzen sei als andere, die nichts zu sehen und zu arbeiten vermöchten, außer durch die Brille irgendeines Meisters oder einer Schule, sei noch nicht ausgemacht. Schadow sagt, er freue sich der Arbeit, die treu und ehrlich nach einem vorliegenden Muster abgebildet sei; daß jedes Kunstwerk in Berlin behandelt werde, wie ein Porträt oder Konterfei; er freue sich des charakteristischen Kunstsinnes, wenn auch dieser in den „Propyläen" auf die niedrigste Stufe gestellt werde: Dieser Kunstsinn sei der einzige, durch den wir Deutsche dahin kommen, Kunstwerke hervorzubringen, in denen man uns selbst sähe. Anstatt auszubilden, was in uns ist, quälen wir uns hervorzubringen, was dem von Fremden Gemachten ähnlich sei. Man begründe die Kunst nicht auf die Verhältnisse im Bau des

Körpers, sondern auf das liebe Gefühl; man strebe im Kunstwerk nach Endreimen, indem man über dem Weichen, Fleischigen, Punktierten, Geschabten, Vertriebenen, Malerischen und dem eleganten Vortrag die wahre Gestalt, Charakteristik und Form der Dinge vergesse. Wer richtig und treu nachmache, sei auf dem rechten Wege zur Schönheit. Um den uns bekannten lebenden Menschen darzustellen, getreu, als einen Spiegel der Natur, bedürfe es eines unbeschreiblich richtigen Auges, einer geübten Hand, eines ehrlichen treuen Sinnes, bestimmten handwerklichen Wissens. Nichts sei geeigneter, einen jungen Künstler irre zu führen, als erträumte und vermeintliche Vollkommenheit. Hinsichtlich der Landschaft sagt Schadow, in der Natur gäbe es keinen allgemeinen Baum, sondern nur bestimmte Baumarten, und wer einen Baum abbilde, müsse sagen können, welcher Art er sei. Die alten Holländer, obgleich sie lange in Italien studierten, hätten sich durch die „Poussinaden" nicht irre machen lassen und daher schätzten sie die Italiener noch heute; nur durch treue Nachahmung der Natur lasse sich etwas Eigentümliches schaffen. Das Allgemein-Menschliche liege eben im Vaterländischen: Gerade die Statuen der Alten hätten ihre bestimmte Physiognomie, ihre Verhältnisse, ihre Merkmale. Aber die Köpfe, Hände, Füße des Pietro da Cortona und seiner Schule, also der Barockmeister, wie jene des Berliner Rode und des Leipziger Öser müssen wie die Gesichter unserer Schauspieler zu jeder Rolle herhalten. Besäßen wir nur die Geschicklichkeit Vaterländisches, Eigenes darzustellen, wie unsere Altväter, so würden wir eine Schule haben, der fremde Völker ihre Sammlungen öffneten. Die Geschicklichkeit die Art und Weise fremder Meister nachzuahmen, hätte uns diese nicht erschlossen. Das sehe man an Dietrich, dem größten aller Affen, der zwar gut, aber doch nicht recht gut zu schaffen gewußt habe. Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön, habe Goethe gesagt: Homeride sein wollen, sagt Schadow, wenn man Goethe ist! Hätte ich doch die Macht, diese unverzeihliche Bescheidenheit zu verbieten!

Die beiden Aufsätze erweckten zu ihrer Zeit Aufsehen: Sie könnten heute geschrieben werden. Nur wäre das, was Goethe als der Vertreter einer kommenden Kunst sagte, hundert Jahre später den Vertretern der ätleren Richtung zugefallen. Und Schadow, der damals freilich auch erst 38 Jahre alt war, vertrat die alte, die absterbende, endende Kunst. Man hat ihn lange Zeit fast ganz über Thorwaldsen und Rauch vergessen.

Die beiden Gegner haben den Kampf des Jahrhunderts gekennzeichnet, wenn gleich das später so oft verwendete Wort Idealismus in den beiden Aufsätzen nicht vorkommt. Sein Gegenspiel, der Naturalismus, erscheint dafür. Und es ist durchaus bezeichnend, daß sich Goethe und Schadow nicht verstanden, als sie das Wort verwendeten, daß jeder etwas anderes darunter verstand. Denn Goethe meinte doch sicher unter Naturalismus, wie er selbst sagt, eine Kunst, welche die Wirklichkeit und Nützlichkeit zu ihrer Forderung mache; nicht die von einem ungeschulten Künstler hervorgebrachte, von einem solchen, der nur aus seiner Natur heraus schaffe. Dies Mißverstehen ist ein zweites Merkmal des 19. Jahrhunderts, trotz seiner philosophischen Schulung. Wer heute über Idealismus,

Realismus, Naturalismus spricht, tut immer noch gut, zuvor sich darüber zu erklären, was er denn eigentlich unter den armen, zu Tode gemarterten Fremdwörtern verstehe.

Goethe als Kämpfer für das Allgemeingültige! Wie herrlich hatte er sich ein Menschenleben früher ganz in Schadows Sinn geäußert: Die Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst . . . Laßt die Bildnerei des Wilden aus den willkürlichsten Formen bestehen, sie wird ohne Gestaltungsverhältnis zusammenstimmen; denn eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen. Diese charakteristische Kunst ist die einzig wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigner, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig!

Auch damals, auf seinen Aufsatz über das Münster zu Straßburg, hatte ihm ein Künstler von Namen, ein bewährter Lehrer, der Dresdener Akademieprofessor Friedrich August Krubsacius geantwortet. Wie der den „witzigen Schwätzer" von oben herab behandelt, nach den neuesten Untersuchungen über die Baugeschichte der Irrtümer überführt! Da sei's am besten, wenn man allen Unterricht, alle Grundsätze und Regeln in den Künsten verwerfe, denn so könne man ohne viel Studieren, wenn man nur Mutterwitz habe, mit leichter Mühe bei allen Unwissenden ein großes Genie heißen. Wenn Goethe mit seiner Begeisterung für charakteristische Kunst sagen wolle, ein jeglicher Künstler müsse fähigen Geistes sein zu seiner Kunst, oder was dasselbe ist, er müsse Genie dazu haben, so hat er damit etwas sehr Gemeines und Altes gesagt; und was konnte er sonst damit sagen wollen?

Sie verstanden sich nicht, die beiden Kämpfer, aber sie hätten sich dreißig Jahre später verstanden; denn inzwischen war Goethe den Weg gezogen, den die deutsche Völkerwanderung seit den Tagen der Cimbern und Teutonen breit getreten hatte, über die Alpen. Er hatte das Ziel erreicht: Rom!

Er, der große Heide, war in die Hauptstadt der Päpste gewandert, um eine tiefe Herzenssehnsucht zu befriedigen, eine scheinbar unauslöschliche in deutscher Brust. Sie alle sind nach Rom gezogen, die Fürsten und die Völker, die der alten Kirche Gläubigen und deren Gegner. Goethe zog dahin als Schüler Ösers, des Malers, als Schüler Winckelmanns, des Kunstgelehrten; nachdem es ihm die Gewalt der Antike, zuerst in der Mannheimer Sammlung von Gipsabgüssen, angetan hatte; nachdem seine Sehnsucht nach Form, nach sinnlich-ästhetischer Kultur, nach einem über das Charakteristische gestellten Gleichmaß unwiderstehlich geworden war; nachdem ein Sturmlaufen auf das Echte und Rechte in den Dingen ihn gepackt hatte.

Und all das Sehnen sollte Italien, sollte Rom befriedigen. Auch hierin ist Goethe der echte Sohn seines Volkes. Tausende sahen in seinem Wandel einen Sieg, Tausende einen Niedergang. Er hatte des Volkes Tugenden und Fehler, seine Neigungen und seine Schwächen. Denn ein großer Teil deutscher Kunstgeschichte auch im 19. Jahrhundert

hat sich in Italien abgespielt. Die Verjünger deutschen Schaffens zogen fast alle dorthin: Carstens, Cornelius, Overbeck; die Landschafter, die Bildhauer; Feuerbach, Böcklin, Klinger und so viele, viele mehr.

Es ist daher wohl gut den Boden zu untersuchen, nach dem sie alle strebten, in den das deutsche Volk so unermeßlich reiche Saat streute. Nicht darauf, welche Fülle von Frucht dort aufgespeichert ist, sondern darauf, inwiefern die Frucht diesem Boden selbst entsproß. Ich spreche hier nicht vom alten Rom, weder von jenem der Konsuln und Cäsaren, des Augustus und des Konstantin, noch von jener frühesten christlichen Staats- und Kirchenherrschaft. Längst haben uns die Archäologen darüber belehrt, daß jene Kunst, die ein Winckelmann vor allem dort suchte, die Bildnerei, in Rom nur zu Gaste war, daß die Römer wohl Bildsäulen, aber keine Bildnerei besaßen. Schon zur Zeit Goethes wußte man, daß Rom nur den Abglanz von Athen darstelle; heute wissen wir, daß es auch in frühchristlicher Zeit nur den Abglanz des Ostens wiedergibt.

Das aber ist noch meines Wissens nicht recht hervorgehoben worden, daß in den langen Jahrhunderten seit dem Erwachen der Nationen, in denen der katholischen Kirche in allen christlichen Ländern vom Kunsteifer der Völker, von dem Drange zu werktätig opfernder Verehrung, von dem Streben durch gute Werke die Seligkeit zu erwerben, ungezählte herrliche Dome gebaut wurden, Rom fast allein diesem Beispiel nicht folgte. Draußen im fernsten Städtchen eine romanische, eine gotische Kirche, ein mehr oder minder reiches Stift, ein Anspannen der oft bescheidenen Kräfte um das Größte der Kirche darzubieten, sich selbst und seine Mittel hinzugeben zur Ehre Gottes: Im gewaltigen, die Geister der Welt beherrschenden Rom kaum ein paar Ansätze zu ähnlichem Tun. Rom hat keine romanische, kaum eine gotische Kirche von Bedeutung, seine Kunsttätigkeit steht tief unter der der meisten Bischofsstädte in Italien, in Frankreich, England, Deutschland. Wohl entstand dies oder jenes, wohl änderte man hier oder dort: Aber wo im mittelalterlichen Rom ist der Bau, der sich mit den großen Stiftskirchen der deutschen Kaiser und Fürsten, der französischen und englischen Herren, der Bischöfe und Klöster im Norden, wie im Süden messen könnte?

Auf Jahrhunderte, in welchen Rom eine der niedersten Rollen im Kunstleben der Kirche einnahm, folgte die Renaissance, die mit einem Schlage Rom zu dessen Mittelpunkt machte. Aber man schaue genau zu: Rasch entwickelte sich in den italienischen Städten die Kunst, sobald ihr Gelegenheit zur Betätigung geboten war. Wie plötzlich tritt Florenz im 14., Venedig im 15., Bologna im 16., Neapel im 17. Jahrhundert hervor, eigene Schulen gründend. Aus dem frisch gepflügten Boden schießen die jungen Sprößlinge auf, stürmisch sich drängend, treibend zur Vollendung der Eigenart. Vom Vater auf den Sohn, vom Lehrer auf den Schüler überträgt sich die Art. Der einmal von der Kunst befruchtete Boden wird wohl gelegentlich matter, fauler im Tragen; aber er wahrt sich seine bildende Fähigkeit durch Jahrhunderte; er bringt immer wieder Begabung hervor, bis die Zeit anbricht, einen neuen großen Frühling ergrünen zu lassen.

In Rom aber ist noch nie ein Künstler geboren. Das bemerkte schon mit Staunen Winkelmann. In gebornen Römern, sagt er, wo das Gefühl vor andern zeitiger und reifer werden könnte, bleibet dasselbe in der Erziehung sinnlos und bildet sich nicht: Was wir täglich vor Augen haben, pflegt kein Verlangen zu erwecken.

Ausnahmen bestätigen die Regel: Da ist Römer Giulio Romano, so Sacchi, da sind einige Barockarchitekten, die freilich meist aus lombardischen Familien stammen. Giulio Romano ist der Totengräber der Kunst Raffaels. Man muß seine Bilder in Mantua gesehen haben, um zu erkennen, was für eine Knote er seiner innersten Natur noch war. Sacchi ist ein braver ernster Mann, ein Mann der Schule, und so die andern Künstler. Rom hat aber nicht einen Kopf geboren, in dem ein selbständiger künstlerischer Gedanke schlummerte. So viel Kunst in Rom gemacht wurde, so ist sie doch nie römische Kunst geworden!

Man hat ihr in der blinden Verehrung für die ewige Stadt daraus ein Verdienst ableiten wollen. Rom zwinge jeden Künstler für die Welt zu schaffen, weil es eine Weltstadt sei, Mittelpunkt eines geistigen Weltreiches. Wie die Kirche nicht römisch, nicht italienisch, sondern allgemein sei, so müsse es auch die Kunst ihrer Hauptstadt sein. Michelangelo hat wohl schwerlich so gedacht. Er war Florentiner und blieb es, als er auf das Geheiß des Papstes zornschnaubend die sixtinische Kapelle malte. Raffael trug seine urbinatische, in Florenz gereifte Weise nach Rom, als ein im wesentlichen Fertiger. Das, was Rom bot, ist die Regel, das Gesetz der Kunst; das, was es forderte, ist der Inhalt. Ein Beispiel: Die Kirche gab Raffael den Auftrag, die Schule von Athen zu malen. Das ist ein Vorwurf, den ein Maler von so hohem malerischen Sinn nie sich selbst gewählt hätte. Er sollte sich im Geist zahlreiche Menschen bilden, die er nicht kannte, nie gesehen hatte; er sollte sie so darstellen, daß ein anderer herausfinden könne, wer gemeint sei. Das ist dem Inhalte nach eine der ödesten, trostlosesten Rätselmalereien, die es geben kann, so großartig das eigentlich Künstlerische am Bilde trotzdem wurde. Die neueste Kunstgelehrsamkeit hat festgestellt, daß die beiden Hauptgestalten Plato und Aristoteles sein sollen; früher hielt man sie, wer weiß ob nicht mit Recht, für Petrus und Paulus. Also selbst an den beiden Hauptgestalten ist Raffael in dem Streben für nur geschichtlich, nicht bildlich bekannte Menschen eine erkennbare Gestalt zu schaffen, völlig gescheitert. Der Beweis ist geliefert, daß es ganz unmöglich ist, aus den Gesichtszügen oder aus der Haltung der beiden Männer zu erkennen, ob sie Christ's oder Sokrates Lehre anhingen. Das ist's, was die Kirche vom Maler forderte, das ist's, was Rom im Tridentiner Konzil und später immer wieder aufs neue aussprach: Der Gegenstand macht die Kunst; sie ist gut als Erklärer der Heilswahrheit; sie soll die Lehre der Kirche anschaulich machen; sie soll Tatsachen erkennbar werden lassen. An gerade dieser Aufgabe scheiterte in Rom regelmäßig die Kunst: denn hier fordert man von ihr das Finden feststehender Formen: sie soll den Menschen kennzeichnende Bewegungen, Kleider, Geräte geben, sie in bestimmten, für sie eigenartigen Lebenslagen schildern. Damit

zwingt die Kirche die Kunst in ein Netz von Gesetzen hinein, von Gesetzen, welche sie fast immer nach kurzer Zeit einschnüren, ausdorren, vernichten. Es ist kein Zufall, daß Rom nie Kunst erzeugte, obgleich wohl keine Stadt der Welt seit der Zeit der Renaissance mehr Kunst aufsog.

Diese sphynxartige Kraft des Saugens hat Rom sich durch alle Zeiten gewahrt. Wohl haben verschiedene Künstler in Rom Schule gemacht. Daß kein Römer unter diesen ist, versteht sich von selbst, da es keine römischen Künstler gibt. Aber wie viel vornehmer gestaltet sich die Malerei nach Raffaels Tode in Florenz, als in Rom, wie viel mehr Menschentum, Selbstkraft ist in den Baroccio, Vasari, Giovanni da Bologna als im Cavaliere d'Arpino und seiner Schar kunstfertiger Schüler. Der zweite Anlauf gegen Ende des 16. Jahrhunderts, die Caracci, Reni, Albani, dann weiter Ribera, Rosa — sie kommen alle nach Rom als fertige Künstler, schaffen hier, lehren hier. Aber keiner wird innerlich reicher; jeder gibt von den Seinen ab; mancher flieht wieder aus der Stadt der Dürre, der nervenverzehrenden Unruhe. Die großen Wandlungen im 17. Jahrhundert: Bernini, Borromini, Cortona, Giordano, Solimena, Ferrata: kein Römer unter ihnen. Man klammert sich wohl in der blöden Verehrung Roms ans einzelne, man preist den „stolzen Römer Soria", einen Barockarchitekten. Er hieß Schur und war Tiroler, wie es Pozzo war, den man solange als typische Erscheinung der Barockarchitektur der römischen Reform feierte. Es gibt keine erschrecklichere geistige oder doch künstlerische Öde als unter dem römischen Volk: Es sieht ringsum Paläste bauen, Denkmale aufrichten, Bilder malen, Gewerbe aufblühen. Aber keine Hand regt sich, mitzutun am großen Werke. Der alte Sinn der welterobernden, weltberaubenden Kaiserstadt blieb wach. Bei aller Bettelhaftigkeit eigener Leistung der Hochmut, die Arbeit zu verschmähen, um von den in Verehrung gereichten Almosen anderer zu leben.

Und sie lieferten ohne Unterbrechen ihre besten Kräfte, diese anderen. Seit Beginn des 16. Jahrhunderts warfen die Niederländer ihre nationale Art weg, zogen nach Rom um zu lernen, sie die ersten, welche dem Gedanken huldigten, daß hohe Kunst anderer bessere Lehre biete, als die eigene Natur. Die Scorel, Lombard, Floris und wie sie alle heißen, kamen als gefeierte Meister heim, sicher im Zeichnen und Malen, voll Gesetz und Regel, voll guter Lehre und Selbstgefühl; aber innerlich gebrochen, ohne Halt, ohne Kraft selbst zu sehen, selbst sich zu fördern, vergiftet von Rom und seiner unpersönlichen Art, von seinem verallgemeinernden, unkünstlerischen Zuge.

Andere folgten. Eine der sonderbarsten Erscheinungen in der Kunst ist die römische Landschaftsmalerei. Ein Deutscher, Elsheimer, brachte sie zur Reife. Er sah in Rom, was kein Römer dort gefunden hatte, den stillen Ernst der Campagna, die braune Massigkeit des Baumwuchses, den architektonischen Bau der Berglinien, die feierliche Schönheit der Ruinen. Der erste in Italien, der Ruinen um ihrer selbst willen liebte, wie Dürer ein Jahrhundert vor ihm in Deutschland, wie die Niederländer. Der erste, der sie nicht um dessen willen liebte, was der wiederschaffende Geist sich aus ihnen her-

ausbaut. Der erste in Italien, der die Natur auch außerhalb des Menschen als vollkommen erkennen lernte und dem der Mensch ein Schmuck der Landschaft, nicht die Landschaft ein Hintergrund für den Menschen war. Und wieder folgte ihm eine Schar von Nordländern, die, an seiner Art sich erwärmend oder ähnliche Empfindung vom Norden mitbringend, die italienische Landschaft mit aller Herzenswärme einsogen, um sie als die vollendetste zu feiern, Rom als die Stadt, in der Gottes Natur am reinsten, größten sich offenbare. Die Bril und Berghem, die Claude und Poussin, die Caracci und Rosa, sie alle sind keine Römer, sie kommen, bleiben oder gehen, tragen das Gefühl für die höhere, gesetzmäßigere, stilvollere, regelrichtigere Landschaft mit heim in ihre Heimat, ihr Vaterland, sei es in Person, sei es in ihren Werken. Aber die Römer sehen spöttisch lächelnd dem Treiben zu und verstehen kaum, warum die Fremden malen und kaufen, warum sie schaffen und bewundern. An der Dürrheit ihres Empfindens prallt die Begeisterung ihrer Gäste wirkungslos ab. Welch gewaltige, geistige Anstrengung hat es Holland gekostet, sich vom Einfluß der klassischen Landschaft frei zu machen. Immer fiel es in diesen zurück, selbst nach den glorreichsten Äußerungen örtlichen Schönheitsgefühles. Auf Europa lag im 17., im 18. und wie wir sehen werden, auch im 19. Jahrhundert der Alb eines von Rom vergifteten Naturempfindens. Die stärksten Kräfte rangen mit diesem übermächtigen Feind, viele erlagen ihm!

Was Rom einem Deutschen damals Gutes bieten konnte, das hat es an Winckelmann getan. Die Fahrt nach der ewigen Stadt brachte ihn aus dem Kreise seines Lehrers, des Malers Oeser, in jenen der echten Antike. Welch wunderbares Treiben in Dresden. Diese Sehnsucht nach dem Alten, wie es aus Winckelmanns krauser Erstlingsschaft, den Gedanken über die Nachahmung der antiken Kunstwerke hervorleuchtet. Es ist gut diese einmal wieder durchzugehen, in aller Herzenseinfalt, wie man ein Buch eben liest, das einem der Zufall in die Hände spielt, vergessend alle gelehrten Erklärungen. Das zunächst Verblüffende ist die Kenntnis, die Belesenheit in den alten Schriftstellern. Hat man mehr Arbeiten dieser Art eingesehen, so merkt man, daß auch hier mit Wasser gekocht wurde, daß die Hilfsmittel vielseitig waren: die Wissenschaft hatte dem „Antiquarius" vorgearbeitet, wie etwa dem Theologen beim Suchen passender Bibelstellen. Aber bleiben wir bei der Bewunderung: Ihr steht ein wahres Erschrecken entgegen über den geringen Umfang dessen, was die Schriftsteller selbst an Kunst mit Aufmerksamkeit gesehen hatten. Winckelmann folgt in allem Oesers Anschauung. Er sieht sich nicht die Bilder der Dresdener Galerie an, nicht die Deckenmalereien in den sächsischen Schlössern, sondern er redet auch modernen Bildern gegenüber viel lieber von Sachen, die er nicht kennt, über Rubens Galerie im Luxembourg-Palais, Grans Deckenmalereien in Wien, Le Moines und Lebruns geschichtliche Bilder. Die Belesenheit endet dort, wo die Vorarbeit für den „Antiquarius" endete. Was er an Meinungen der großen Bildner und Maler der Renaissance zusammenträgt, ist herzlich armselig. Und doch steht es ihm über dem, was er wirklich an Kunst sehen konnte und was er als gesehen

erwähnt. Niemals führt ihn dies zum Verweilen, zum Vertiefen. In seinem ganzen Denken tief im Barock befangen, voll von Streben nach Allegorie, nach ausgeklügelten Dingen, noch ohne jede Sinnlichkeit des Schauens, ist bei ihm nicht das Gesehene, sondern das Gehörte und Gelesene Kern und Grund des Denkens und Schreibens. Was Aristoteles oder Cicero, Plinius oder Pausanias gesagt hat, das gibt der Auseinandersetzung Inhalt und Beweis: Winckelmann spricht viel von Bernini und seiner Schule. Er wußte sicher, daß in Dresden ein Werk dieses Meisters steht: Er sieht es nicht an, sondern redet nur darüber, was dieser und jener über den Meister sagt. Auch hier erweist sich als das Bezeichnende der klassischen Kunstkritik, daß sie von der Gelehrsamkeit ausging; daß sie las, nicht sah. Der ganze Zug ihres Denkens führte sie von dem fort, was sie umgab: Das war nicht aus ihrer Zeit, denn sie lebten in einem vergangenen Jahrtausend. Aus diesem heraus wollten sie jene belehren: Wenn die Schätze der Gelehrsamkeit der Kunst zuflössen, so könnte die Zeit erscheinen, daß der Maler eine Ode ebensogut als eine Tragödie schildern könnte. Man lese nach, was Winckelmann unter diesem Wunsche den Künstlern zu bilden empfahl; wie er sie durch Regeln und Beispiele belehren wollte; was er noch in Rom als den besten Weg zur Betrachtung der Kunstwerke anpries, jetzt seit er mit Eifer selbst dieser oblag.

Die spätere klassizistische Zeit hat sich ihren Winckelmann zurechtgebaut, wie sie ihn wünschte. Ich glaube, daß man dem Mann gerechter würde, wenn man ihn nicht als Anfang einer neuen Zeit, sondern als Ende einer alten betrachtet: als den Sohn des klassizistisch gewordenen Barock, als den Jünger seines Lehrers Oeser, des Oeser, der auch Goethe die Anfänge der Kunst oder doch die Anfangsgründe lehrte.

Oeser war Preßburger, Schüler der Wiener Akademie. Unter den Wiener Künstlern seiner Jugendzeit war der größte der Baumeister Johann Bernhard Fischer von Erlach; er war auch der ersten einer, die von der geschichtlichen Seite her die Kunst betrachteten: Sein „Entwurf einer historischen Architektur", der um 1712 entstand, ist ein sehr merkwürdiger Anfang, die Formen ihrer Entstehungszeit nach zu begreifen, eine Vorarbeit für Winckelmanns Hauptbestreben. Fischer war in Rom als junger Mann in Beziehungen zu Carlo Maratta getreten, dem Künstler, der berufen wurde, Raffaels vatikanische Fresken zu erneuern, einem der ersten Prediger der Umkehr! Durch Raffael zur Antike! Maratta ist kein großer Geist, kein Weltbezwinger gewesen; aber er führte das Werk Poussins weiter, das bei den Italienern bisher keinen Anklang gefunden hatte und brachte es langsam dem Barock gegenüber zum Sieg.

Es ist kein Zufall, daß in der Winckelmann-Zeit sein Name einer der meistgenannten war. Oeser mochte ihn an der Wiener Akademie oft genug gehört haben. Denn in seinen Wiener Lehrjahren 1730—1739 spielte sich dort ein sehr bezeichnender Kampf ab: Jener gegen die Barockkünstler Bologneser Schule, gegen die Galli-Bibiena und Pozzo. Alle Stilbegriffe sind relativ; so auch der Klassizismus der Wiener Hauptmeister, der Fischer, Gran, Donner. Er ist eine Absage gegen das Weitergehen ins Land ba-

rocker Übertreibung, er ist eine Umkehr nach der Richtung der Einfachheit. Dort her hatte Oeser seine Anschauungen. Das Allegorisieren blieb zwar auf beiden Seiten das gleiche; in ihm lag der eigentliche Geist der Kunst. Oeser nahm auch dieses mit auf den Weg. Und Winckelmann blieb dieser Lehre das ganze Leben hindurch treu, so sehr er sich im Schauen und Erkennen des Einfachen vertiefte. Aber im Urteil hat er sich stets als Enkel des Barock erwiesen: Erschienen ihm doch alle Italiener der vorraffaelischen Zeit gleichsam schwindsüchtig, erklärte er doch den heiligen Andreas im Gesù zu Rom für ein ausgezeichnetes Werk jenes äußeren Sinnes der Bildhauer, der fertig, zart und bildlich sein müsse, weil die ersten Eindrücke die stärksten sind. Gerade in diesem Ausspruch erweist er sich als echter Berninischüler trotz der wachsenden Abneigung gegen dessen Bildwerke. Nicht minder darin, daß er die Sixtinische Madonna als nicht von Raffaels bester Manier erklärte: wenn sie von dessen Zeichnung auch einen Begriff geben könne, so bleibe sie doch mangelhaft im Kolorit; hat sie doch zu wenig von der sanften Tönung des Correggio. Barock ist Winckelmann, indem er an St. Peter auch die Schauseite als den Inbegriff der Schönheit in der Baukunst feiert und sich mit der später so verketzerten Verlängerung des Langhauses mit der Berufung auf eine vitruvianische Regel abfindet; endlich darin, daß er die Allegorie die Sprache der Künstler nannte, weil sie diesem ermöglicht, ohne Beifügung von Schrift seine Gedanken auszudrücken. Damit meinte er aber nicht das, was heute zumeist unter Allegorie verstanden wird, nämlich die Darstellung eines Begriffes durch eine menschliche Gestalt. Er war zwar der Meinung, daß die allgemeinen Begriffe der Tugenden oder Laster nicht gebildet werden können. Aber er ging doch daran, ein Wörterbuch der Allegorie herzustellen, in dem gelehrt wird, wie man alte Sinnbilder neu verwenden, aus den Sitten der Alten oder aus deren Geschichte neue erfinden könne. Damit glaubte er der Kunst eine größere Tiefe, eine neue Zukunft und einen wahren Inhalt zu geben. Das ist der Winckelmann, den man gut tut jenem mit Recht so oft geschilderten, feinsinnigen und vor den Antiken tatsächlich zur künstlerischen Empfindung gelangten, aus seinem Gelehrtentum herausgewachsenen Halbgott der modernen Archäologen gegenüberzustellen, will man die Zeit und in ihr den Mann verstehen.

Winckelmann wollte durch Gelehrsamkeit die Künstler in ihrem Schaffen stärken: selbst in seiner herrlichen Schilderung des Torso des Belveders sucht er nach einer geschichtlichen Erklärung jeder Muskel, sucht er weiter in den alten Schriften nach der Tat, die jene Muskel leistete. Damit will er dem großen künstlerischen Empfinden die Unterlage an „Witz und Nachdenken" sichern, die ihm als Vorbedingung äußeren Schönheitssinnes nötig schien. Auch hierin war er kein Neuerer, sondern der Sohn seiner Zeit. Schon seit Jahrhunderten suchten die Gelehrten den Künstlern die Stoffe zu bestimmen und das Kunstwerk nach dem stofflichen Inhalt zu bewerten. Auch die Kirche hatte dies seit Jahrhunderten getan, sowohl die katholische als die von ihr hierin abhängige protestantische.

Vielleicht sind andere, Sachkundigere, Gelehrtere glücklicher als ich: Bisher habe ich noch nicht die Stelle bei einem katholischen Kirchenlehrer vergangener Jahrhunderte gefunden, wo die Forderung ausgesprochen wird, die kirchliche Kunst solle von den Gläubigen, solle von der Kirche selbst gepflegt werden. Selbst in den Tagen des Bilderstreites handelte es sich bei der Erörterung nur darum, inwieweit die Anbetung der Bilder gestattet sei. Das Bild ist heilig, insofern es an heilige Personen und Gegenstände erinnert, zu diesen hinleitet, an diese mahnt. Nicht das Bild an sich wird verehrt, sondern das, was es vergegenwärtigt. Ob es dies nun gut oder schlecht, künstlerisch oder unkünstlerisch tue, ist und war der Kirche ihren Grundsätzen nach gleichgültig. Die Holzpuppe in buntem Modeflitter kann nach ihrer Anschauung ebenso erbaulich auf den Menschen wirken als das größte Kunstwerk. Sie kann unter Umständen Wunder tun, jenes vielleicht nicht. Ich weiß nicht, ob es ein wundertätiges Bild gibt, das zugleich als hervorragendes Kunstwerk bekannt sei: erinnerlich ist mir keines. Denkt man die Gedanken weiter, so steht die Puppe mit Recht höher in der erbaulichen Wirkung. Denn das Bild ist das Fenster, durch das der innerlich erleuchtete Gläubige in die Welt wirklicher Seligkeiten schaut, in eine Welt vollkommenen Daseins. Je weniger das Fenster selbst das Auge fesselt, desto reiner kann der innere Blick durch dieses hindurch die Ewigkeiten sehen. Die griechische Kirche hat so unrecht nicht, wenn sie den Malern kurzweg Neuerungen, Willkür verbietet und allem Realismus zum Trotz festhält an uralt heiligen Grundformen, die aus einem idealistischen Bilde ein meist bewußt häßliches Sinnbild geworden sind. Denn die künstlerische Schönheit fordert für sich Aufmerksamkeit, sie zieht mit dem Auge die Gedanken auf das schöne Menschenwerk und lenkt ab von der reinen Vertiefung in den Gottgedanken. Es ist mithin zum mindesten kein Zufall, keine Barbarei, daß die Kirche in der Kunst eine Gefahr sah; daß sie diese nur dort dulden wollte, wo sie zur Erläuterung der Heilswahrheiten diene; und daß die strengen protestantischen Gemeinden, die Gemeinden des allgemeinen Priestertums, sich die Kunst ängstlich vom Halse hielten; das Kreuz aus zwei Hölzern dem Bilde des Gekreuzigten vorzogen, selbst dort, wo die Kunst das geistige Ausdrucksmittel des Volkes war: Der große Ruysdael war Maler und doch auch Memnonist; darin liegt vielleicht die Wurzel seines traurigen Endens in Armut und Not. So umstürzend Jean Jacques Rousseau in der Ablehnung der Zeitbildung und mit ihr auch der Kunst erscheint, so sehr bleibt doch auch er im Gedankenkreis der Kirche: Es ist viel Weltentsagung in dem ganzen Denken des zum katholischen Geistlichen Erzogenen. Die Reize, die Freuden, der Genuß an der Kunst erscheinen ihm das Bedenkliche, Verlockende und daher auf Abwege Führende. Die Tugend erhält durch sie einen Beisatz von Schwäche, das Laster einen solchen von Liebenswürdigkeit. Er verurteilt zwar nur die Kunstübung seiner Zeit, aber in seinen gesellschaftlichen Plänen ist kein Raum für eine neue Kunst.

So war also ein in künstlerischem Denken der Zeit feststehender Punkt der: Der Inhalt bestimmt den letzten Wert des Schaffens. Die überaus hohe Schätzung des Kunst-

beschützers und Kenners in dieser Zeit, dessen, der dem Künstler den Auftrag und damit zugleich den Inhalt angab, hängt eng hiermit zusammen. Die Kirchenmalerei des ganzen 16. und 17. Jahrhunderts war sachlich bestellt und litt unter der von außen aufgezwungenen Stoffangabe. Nicht aus Eigenem allein wählten die Maler die grausigen Märtyrergeschichten: Der Besteller forderte sie als Darstellungen der Wahrheiten, die in der Predigt benutzt wurden, um die hart gewordenen Seelen durch Grausen zu erschüttern. Man schrieb Lehrbücher des Darstellenswerten nieder und warnte die Künstler vor Absprüngen von diesen. Die spanische Inquisition ernannte Künstler zu Wächtern über die inhaltliche Wahrheit. Es ist eine der Ungerechtigkeiten unserer Zeit, daß man diese Versuche, die Heiligengeschichte kunstinhaltlich festzulegen, als eine Lächerlichkeit brandmarkt und über das 1788 von der Berliner Akademie herausgegebene Wörterbuch der Allegorie, oder über jenes Winckelmanns den Mantel archäologischer Liebe breitet. Es ist dies Werk ein ebenso großes Stück des Gefeierten wie sein dem 19. Jahrhundert verwandteres Kunstverständnis. Es ist dies fast mehr *sein* Teil, während an jenem Oeser ein wesentliches Anrecht hat. Und es ist nicht geistreicher, in antiken Werken nach einem Vorwurf zu suchen, wie die „Nichtigkeit“ oder „das unbelohnte Verdienst“ darzustellen sei, als festzustellen, welche Beziehungen die einzelnen Heiligen zueinander haben. Beide Versuche, durch Gelehrsamkeit der Kunst auf die Beine zu helfen, sind gleicher Auffassung, gleichem Gedankeninhalt entsprungen, für die Kunst gleichwertig. Man tut unrecht über den Spanier Pacheco zu höhnen, weil er für die kirchliche Kunst das suchte, was Winckelmann für die antikisierende erstrebte: Einordnung in Wissenschaft!

Die Gelehrsamkeit war erstarkt, sie war zu einem gefährlichen Nachbar für die Kunst geworden. Die Italiener hatten von den Zeiten Albertis an Gelehrsamkeit gefordert, jenes Alberti, der meines Ermessens weit über Gebühr gefeiert, einer der ersten war, der der Kunst durch das Wissen Zwang antun wollte. Äußere Umstände begünstigten dieses Bestreben. Wurde doch an vielen Orten die Kunst für Handwerk, die Wissenschaft aber für „freie Kunst“ gehalten. Die Künstler wollten beweisen, daß auch sie studieren, denken müssen. Sie glaubten es am besten zu tun, indem sie sich als halbe Gelehrte gaben. In Spanien leitete dieser Kampf den großen Kunstaufschwung ein, dort wurde die Wissenschaftlichkeit der Kunst kurz vor der Blütezeit des so rein künstlerischen Velazquez mit den stärksten Worten betont. Die Franzosen hatten den Gedanken fortgebildet. Der Künstler soll wahr sein, nur das Wahre ist schön, das war ein unumstößig feststehender Satz. Aber die Wahrheit soll keine äußerliche, sondern muß eine dem Gedanken des Bildes gemäße sein. Ein wahres Bild wird dadurch in dem Auge des „Kunstrichters“ sehr leicht ein solches, das eine wahre Tatsache darstellt. Die französischen Kritiker, wie Felibien, sehen sich daher die Bilder immer erst vom Standpunkt des Gelehrten an, ob nicht Fehler in der Kleidung der handelnden Personen, im Tatsächlichen sich finden. Erst der wohlunterrichtete Künstler ist befähigt, Anspruch auf

schönheitliche Würdigung auch der Nebendinge, und das sind das „Kolorit", die „Komposition" und dergleichen, zu erheben. Der bigotte Hof Ludwigs XIV. stimmte durchaus mit der Kirche über die wahren Werte in der Kunst überein.

Die klassische Kunstbetrachtung blieb also nur im Fahrwasser des Barock und Rokoko, wenn sie im Inhalte das entscheidende bei Bewertung des Kunstwerkes erblickte. Sie änderte nur das Gebiet dieses Inhalts, indem sie in der Antike neue Erkenntnis fand. Der Maler Lairesse stellte den Ovid, der Gelehrte Graf Caylus den Homer neben die Bibel und neben die Legende; sie verlangten vom Maler, er solle dort seine Stoffe suchen. Sie maßen den Bildwert an der Richtigkeit der Wiedergabe des Dichters und an der Überwindung der dieser entgegenstehenden Schwierigkeiten. Auch Lessing meinte noch, ein Maler, der nach der Beschreibung des englischen Dichters Thomson eine schöne Landschaft darstelle, habe mehr getan, als wer sie gerade von der Natur kopiere; denn dieser sieht sein Urbild, nämlich die zu schildernde Gegend, vor sich, jener muß seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubt. Also liegt in der Anstrengung die Tat! Das sagt Lessing, obgleich er erkannt hat, daß vom Beschauer nicht Kenntnis der Bücher verlangt werden könne, die der Künstler benutzte. Man solle dem Beschauer sein Vergnügen durch Gelehrsamkeit nicht saurer machen.

Die Niederländische Kunst war vorwiegend oder gar rein künstlerisch gewesen. Der Gegenstand, der Inhalt war wenig, die Darstellungsform, die Schärfe der Erkenntnis und der Darstellung des Eigenartigen alles. Das ging, solange die „Bildung" in den Niederlanden gering war. Das heißt, solange es e i n Volk in den Niederlanden gab, eine in Glauben und Denken, Reden und Bilden, Sitten und Gewohnheiten einheitliche, nahe aneinander gerückte Menge von einem dem mittleren Leben nicht zu entlegenem Zustand jedes einzelnen Mitgliedes. Es bestand diese rein künstlerische Kunst nicht oder doch nicht gleich gut im benachbarten katholischen und vornehmen Antwerpen als im protestantischen oder bürgerlichen Leyden oder Haarlem. Denn hier fehlten Hof und Kirche, fehlte die Umformung der Geister von außen her, das eben, was man „Bildung" des Volkes nennt. Die Ausbildung, Umbildung, Fremdbildung führte in Antwerpen eine Trennung der Stände herbei. In Holland vollzog sie sich später durch die Macht des Geldes, des Handels, des Gewerbes und andererseits der klassischen Gelehrsamkeit. Auch hier kam's zur Trennung zwischen oben und unten. Frans Hals hatten noch alle verstanden, Rembrandts Volkstümlichkeit verlernte man in dessen späteren Jahren. Die Gebildeten wollten nicht nur ein gutes Bild haben, sondern ein solches, das einesteils ihrem ängstlich gewahrten besseren Wesen, anderenteils dem Ziel ihrer mit so viel Fleiß betriebenen Studien entsprach. Die vornehmen Sittenmaler Dow, Mieris kamen auf und mit ihnen die Darsteller edlerer Gegenstände. Man hatte es genug, wie Gerard de Lairesse sagt, Bettler, Bordelle, Kneipen, Tabaksraucher, Spielleute und beschmutzte Kinder auf den Kackstuht gemalt zu sehen; der durch Bildung geläuterte Geschmack bäumte sich auf gegen die Kunst der Brouwer und Jan Steen.

Was der wallonische Maler Lairesse in seinem berühmten Lehrbuch forderte, wurde für die Folgezeit zur ästhetischen Erkenntnis. Das 19. Jahrhundert stand unter dem Einflusse dieser Lehre, wie sie auch Lessing aus den Alten als eine unumstößige Wahrheit erklärt hatte. Diese kam nicht aus vertiefter Kenntnis der alten Werke, sondern aus Belesenheit in den alten Schriftstellern. Auch im klassischen Athen habe es in der Kunst üppige Prahlerei mit leidiger Geschicklichkeit gegeben, die darauf ausging, selbst ein Scheusal ähnlich nachzubilden, um damit die Kunst des Bildners zu beweisen. Jener Pausanias, dem Aristoteles nachsagt, er bilde seine Gestalten unter der Wirklichkeit, dessen Werke er der Jugend verschließen möchte; jener Pyreicos, der den Zunamen eines Kotmalers erhielt, obgleich wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwogen, sind nach dem Vorgang von Lessings Laokoon unzählige Male hervorgeholt worden, ein ergötzlicher Beweis dafür, wie weit das Hören von ein Mannes Red' zu falschem Urteil führt. Ein Beweis ferner gegen den Irrtum der Zeit, die glaubte, die Schönheit sei das höchste Gesetz der bildenden Kunst bei den Alten gewesen, dem sich alles hätte unterordnen müssen; diese habe nie durch Leidenschaft, durch die ihr entsprießende Verzerrung die Schönheit durchbrochen. Die Malerei als nachahmende Fertigkeit könne die Häßlichkeit zwar ausdrücken, meinte man zu Lessings Tagen, als schöne Kunst wolle sie aber diese nicht ausdrücken. Ihr gehören wohl alle sichtbaren Gegenstände zu, aber sie verschließe sich vor jenen, die unangenehme Empfindungen erwecken.

Das ist das volle Verneinen der charakteristischen Kunst, dem sich in Rom auch Goethe angeschlossen hatte. Ihm war klar geworden, daß er sich geirrt hatte, wenn er als junger Mensch das Zusammenstimmen der Formen auch bei der Kunst des Wilden für Schönheit genommen habe. Er tat Buße in Sack und Asche vor der Antike, er holte sich in Rom die klassische Absolution und kam mit dem neuen Jahrhundert nach Deutschland zurück, um es mit dem Eifer des Jungbekehrten für die in ihm zur Klarheit gewordene Lehre von der bedeutungsvollen und schönen Form als Ziel aller Kunst zu gewinnen. Er glaubte Neues zu bringen aus dem Verkehr mit den römischen und neapolitanischen Künstlern, mit Tischbein, Kniep, Trippel, Hackert. Er brachte die Rokokostimmung mit, die in der Luft lag, die Sehnsucht nach Ruhe, nach Einfachheit, nach Stille, nach Schönheit, nachdem so lange im Barock die rücksichtslose Kraft geherrscht hatte.

Auch was Mengs in seinen damals so laut gefeierten „Gedanken über die Schönheit" vorbrachte, ist im Grunde das Evangelium, das schon die Carracci im 17. Jahrhundert verkündet hatten: Man solle in der Natur die Schönheit suchen, wie es die Alten taten. Es wird uns leichter gelingen zum Ziele zu kommen als ihnen, da sie uns den rechten Weg, wie es zu tun sei, bereits gewiesen haben. Wir handeln als Toren, wollten wir uns nicht der von ihnen gebotenen Handreichung bedienen; wir handeln vermessen, wenn wir uns über die Größten zu erheben suchen und eigenwillig andere Wege gehen. Wohl aber haben auch die größten Meister Mängel. Diese zu vermeiden, bietet uns die Kenntnis von vielerlei Kunst Gelegenheit. Wir sollen die Lücke in der Meisterschaft eines

Künstlers durch die Meisterschaft eines anderen ergänzen lernen, um so zur Vollendung zu gelangen.

So etwa lehrten die großen Praktiker des 18. Jahrhunderts, Mengs, Reynolds u. a. So hatte das 16. Jahrhundert gelehrt, Vasari, Lomazzo. Vasaris Ansicht war, daß ein Meister sein Können mehre durch Nachahmung des anderen; Dürer, ja selbst Tizian sei nur deshalb nicht zu dem gelangt, was Vasari für die höchste Kunst hielt, weil ihnen die Kenntnis von Rom, von Raffael, von Michelangelo fehlte. Das ist unzählige Male mit Hinblick auf andere wiederholt. Reynolds glaubt, wenn Jan Steen der Unterweisung Michelangelos sich hätte erfreuen können, wenn er durch diese erkennen gelernt hätte, was in der Natur groß und erhaben sei; wenn er in Rom statt in Leyden geboren wäre, dann würde auch der niederländische Sittenmaler sich eine erhabenere Art angewöhnt haben. Ähnlich urteilte man über Rembrandt. Im Grunde waren diese Maler in ihrem Streben der ganzen Zeit rätselhaft, namentlich auch die Anziehungskraft, die sie trotz der ästhetischen Verurteilung ausübten. Reynolds erkannte den Schlüssel zu ihrer Schönheit darin, nämlich die Einheit der Farbe und zumeist auch des Lichtes. Er sah sehr wohl ein, daß die Mischung der Kunstart verschiedener Meister seine Bedenken habe. Er verstand das Ich des Künstlers im Kunstwerk zu finden. So in Michelangelo, dessen überquellender Gestaltungsreichtum ganz eigenem Geiste entsprungen sei, der auch die Gestalten völlig erfülle. Dem, der die Vollendung im Erhabenen suche, biete er dies in einem Maße, die alle Schwächen gut mache. Für den Schönheit Suchenden stehe er aber dem Raffael nach, da dieser die besten künstlerischen Eigenschaften in denkbar höchstem Maße vereine. Als Gegensatz führt Reynolds Salvator Rosa und Maratta auf: jener sei, obgleich nicht völlig sicher in Maß und Genauigkeit, ohne Liebreiz, Anmut, Schlichtheit und edle Würde, doch durch die Übereinstimmung in Stoff und Behandlung zu bewundern; während es Maratta, trotz seiner sorgsamen Pflege der Kunstregel an der Kraft der Persönlichkeit fehlen lasse, um Rosa gleichgestellt zu werden. Rubens und Poussin, obgleich der Niederländer übermütig, nachlässig, herzlos male, der Franzose aber einfach, sorgfältig, streng und rein, seien beide gleichwertig darin, daß man fürchten müßte, ihre Werke zu zerstören, wollte man Vorteile von einem auf den anderen übertragen.

Die Ansicht, daß der Künstler mehr das Ergebnis seiner Heimat und seiner Schulung als das seiner Eigenart sei, ist leicht begreiflich und hat darum auch kräftig gewirkt. Sie wies wieder unmittelbar Künstler und Kunstfreunde auf Italien. Italien war, seit Griechenland Raub der Barbaren geworden, das Land der Kunst schlechtweg, ohne Wettbewerb. Raffael, Tizian, Correggio waren dort geboren, die Antike war dort am besten zu studieren, man glaubte noch, daß viele ihrer edelsten Werke dort entstanden seien. Überall umlauerten den jungen Künstler Gefahren; nur Italien, und, seit die letzte Vollendung der Kunst in der griechischen Plastik gefunden war, eigentlich nur Rom, galt als der Platz, auf dem ein Begabter den großen Stil finden könne.

Die Künstler selbst widerstanden der Wucht gelehrter Schlußfolgerung nicht. Sie erwarteten das Heil ihres Schaffens vom Eindringen in die Alten, von der Lehre, von der Erhebung der Masse zu reinerer Bildung, sie begannen sich an der Schöpfung einer wissenschaftlichen Ästhetik zu beteiligen.

Mengs wollte die Vollkommenheit als ein Übersinnliches sichtbar gemacht wissen durch ein Sinnliches, nämlich durch die Schönheit. Diese ist ihm der Begriff der undarstellbaren Vollkommenheit. Gott allein hat die Vollkommenheit zur Eigenschaft, die Schönheit ist also, als die wahrnehmbare Darstellung eines Göttlichen, selbst von göttlichem Wesen. Sie beruht auf Übereinstimmung der Form und Farbe der Gestalten mit ihrer Ursache und mit sich selbst. Die vollendete Urgestalt ist die Kugel (das Runde) als Erweiterung ihres eigenen Mittelpunktes; die vollendeten Farben sind Blau, Rot und Gelb, die, an sich schön, durch Mischung verdorben werden. So käme es zu einem kleinen Kreis von schönheitlichen Formen, wenn die Vollkommenheit nicht nach dem Begriffe beurteilt würde, den wir vom Gegenstande haben. Die Vollkommenheit findet sich in der Natur nicht, wenigstens nie rein, selbst nicht im Menschen, als dem vollkommensten Geschöpf. Fast jeder Mensch besitze einige schöne Teile, die mit der Nützlichkeit und Ursache ihres Seins vollkommen übereinstimmen, aber die Zufälle des Lebens stören die Einheit. Aufgabe der Kunst ist, diese schönen Teile zu suchen und zu einem Ganzen zu vereinen. Die Kunst ist schwach gegenüber der Natur in Nachahmung von Licht und Finsternis, sie ist der Natur überlegen durch die Schönheit. Im Schauplatze der Natur kann sie die Schönheit von vielerlei Menschen sammeln, während die Natur die Menschen nur aus einer Mutter gebäre. Alle Vollkommenheiten können auf eine Gestalt vereint werden. Wie in keiner Blume der Honig ist, den die Biene doch aus allen zusammenträgt, so solle der Künstler aus der Natur eine größere Süßigkeit zuwegebringen, indem er das Unnütze und Unbedeutende auslasse. So haben die Alten gehandelt. Man solle nicht glauben, daß durch sie die höchste Staffel schon besetzt sei. Niemand von den Neueren ist auf dem Wege der Vollkommenheit der alten Griechen gegangen, sondern man habe sich mit dem Wahren und Gefälligen begnügt. Mengs ruft nun aber die Künstler auf, diese Vorzüge mit der Schönheit zu vereinigen, sich nicht dadurch abschrecken zu lassen, daß andere groß waren; sondern sich an ihrer Größe zu erhitzen, mit ihnen zu streiten; denn es bleibe dann immer noch Ehre, von ihnen überwunden zu sein.

Es ist ein Zeichen der Zeit, daß sie mit Winckelmann im Laokoon stille Größe und edle Einfalt sah; daß sie die Kunst des Bildners darin suchte, daß er Schmerz nicht im Aufschrei, sondern durch die Größe der Seele des Leidenden gemildert dargestellt habe: während wir im Laokoon doch nur leidenschaftliche Bewegung und gewaltiges Ringen gegen den Schmerz sehen. Jene Zeit stand aber noch im Kampfe gegen eine Bildnerei, die nicht zu kleinem Teil am selben Laokoon und ähnlichen spätgriechischen Gruppen sich gebildet hatte: Giovanni da Bologna und die ihm Folgenden haben diese

mit Eifer studiert, im Kleinen nachgebildet und im Großen Ähnliches zu schaffen gesucht. Die Antike hatte sie gelehrt, Menschen übereinander zu einer Pyramide aufzubauen, die Glieder als plastische Linien zu verwenden, durch die die Massen verbunden werden, der Umriß geschlossen wird. Michelangelo und Bandinelli hatten zuerst auf diese Schaffensart hingewiesen. Daß der Laokoon dem Winckelmann als schätzbarstes Denkmal höchster Blüte der Bildnerei erschien, während er uns als ein Werk des „antiken Barock" gilt, dankt er dem Umstande, daß Winckelmanns Urteil mit dem Bildwerke den barocken Kern teilt. Lessing hat das Werk selbst nie gesehen. Er besprach es in der Gewißheit, daß es eine vollendete Schöpfung darstelle, im Glauben, einer Nachprüfung überhoben zu sein. Wenn die zweite Stufe des Barock, die Maratta-Schule, gelehrt hatte, die Einfachheit als Kunstforderung aufzustellen, so war man, mehr beherrscht vom Werke wie vom prüfenden Blick, zur Überzeugung gekommen, das schönste Werk der Alten müßte selbstverständlich auch diese Eigenschaft besitzen. Daß dem nicht so sei, daß dem Laokoon die gefeierte stille Größe und Einfalt durchaus fehle, daß er das Werk eines faustsicheren Römers sei, übersah man im Eifer der Beweisführung.

Das Erhabene zu suchen, hatte man sich schon lange bemüht. Schon das 17. Jahrhundert hatte gefunden, daß es im Einfachen seine Wurzel habe. Der große Kritiker Boileau schöpfte diese Anschauung aus einer Abhandlung des alten Longinus. Seither, also seit etwa 1674 ist der Gedanke einer der fruchtbarsten im künstlerischen Entwickelungsgange geworden, — ich weiß nicht, ob ich richtig schreibe: einer der fruchtbarsten, oder ob ich besser täte, ihn einen der furchtbarsten zu nennen.

Er ist der wahre Vater des klassischen Geistes, jenes Geistes, unter dem erst Rom, dann bewußter Paris die Kunst der Welt besiegten und sie sich durch lange Zeit untertänig machten. Das geistig kühle und in seiner Größe nüchterne Wesen des kaiserlichen Rom fand an der Seine seine Auferstehung, die Unterwerfung der Völker unter die Einheit, geistig durch den Klassizismus vorbereitet, sollte bald auch staatlich verwirklicht werden. Das Erhabene ist einfach: Ein Staat, ein Kaiser, Ende der Vielartigkeit der Völker, Gebräuche, Gesetze — ein Volk!

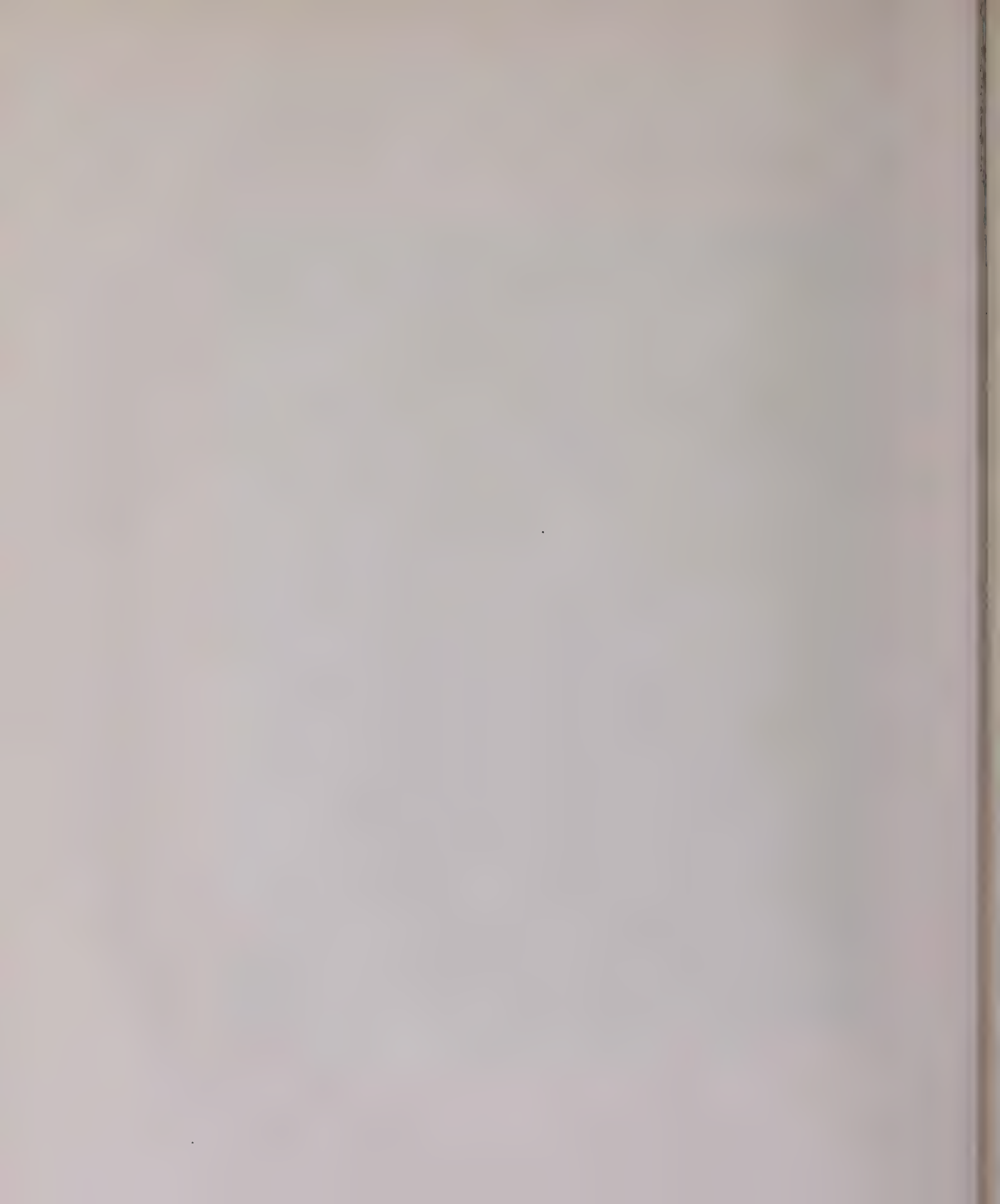
Als Goethe gegen den Patriotismus in der Kunst schrieb, kämpfte er für das allgemein Menschliche: Es ist das Große, nach seiner Art über Erwarten Starke, Überraschende, zur Bewunderung Zwingende. So etwa hatte es auch der Berliner Ästhetiker Johann George Sulzer bezeichnet: Das Große in der Dichtung wie in der Kunst ist das, bei dem der Inhalt die Form völlig überragt. Wenn die Bibel sagt: Gott sprach: Es werde Licht! und es ward Licht, — so ist in der nicht auszudrückenden Größe dessen, was die wenigen Worte geben, deren überwältigende Erhabenheit begründet. Die Einfachheit der Worte gibt ihnen den erhabenen künstlerischen Wert.

So war denn die Forderung nach Einfachheit, nach der noble simplicité der Franzosen alt, allen Denkern in künstlerischen Dingen schon längst gemeinsam. Bernini, als Ar-



ASMUS JAKOB CARSTENS: DIE NACHT UND DIE PARZEN

Karton



chitekt, trug sie nach Paris, bekämpfte unter ihrer Fahne den Patriotismus der französischen Baumeister, lenkte damit Perrault auf das Schaffen einer so erhabenen Schönheit, wie sie in der Säulenhalle des Louvre verkörpert ist. Man kann nicht stärker auf Einfachheit, auf Größe, auf Klassizität bedacht sein, als es die Architekten Ludwigs XIV. waren, namentlich Blondel; es ist kaum ein zweites Werk von solcher vornehmen Einfachheit geschaffen worden, wie dessen meisterhafte Porte St. Martin in Paris. Wohl kam eine barocke Zwischenströmung das Niedliche, Zierliche, im kleinen Anmutende dort an die Oberfläche, ja hatte es zeitweilig im Kunstgewerbe zum Siege gebracht. Aber der klassische Geist war immer wieder siegreich durchgedrungen. Laut heischte er in der Kunst sein Recht. Die Forderung nach Natur und nach Einfachheit hatten ihn zu wunderlichen Systemen, wie jenem des Jesuiten Laugier, zu einer Überwindung der Antike durch die Antike, zu einer Reinigung dieser nach den aus ihr selbst gezogenen Gesetzen geführt. Schon hatte die Revolution ihr Werk begonnen. Der Messidorstil, der Stil der geraden Linie, hatte jede Krümmung im Bau als gesetzwidrig verdächtigt und eine Guillotine des Geschmackes aufgerichtet, jeder aristokratischen Auflehnung gegen die selbstherrliche Einfachheit zur Warnung. Der deutsche Ästhetiker Lazarus Bendavid, erkannte den Unterschied zwischen Baukunst und Bildnerei in der Umgrenzung ihrer im Raum gebildeten Werke mit der geometrischen oder mit der willkürlich gekrümmten Linie.

Gerade in der Baukunst ist der Wandel des Geschmackes am auffälligsten. Zwei Hauptströmungen sind seit den Anfängen der Renaissance und der Bekanntschaft mit Vitruv im Kampf, die alte barocke Neigung nach Eigenartigem und das klassizistische Gewissen, das auf Regelrichtiges drängte. Langsam, erst nach verschiedenen siegreichen Vorstößen der Eigenwilligkeit, siegte die Regel. Seit unter Ludwig XV. das Rokoko als mit dem „großen" Geschmack unvereinbar befunden worden war, unter der Pompadour Schutz man die edle Einfachheit zu pflegen begann, drängte alles zum Siege der Regel. England hatte die Führung übernommen. Dort war der klassische Geist mit Leidenschaft aufgenommen, von den Vornehmen mit stürmischer Begeisterung gepflegt worden. Er begegnete sich mit dem Sinn für das bürgerlich Einfache. Es ist kein Zufall, daß die Engländer, vorher schon die eifrigsten Pfleger der klassischen Lehre Palladios, nun die eigentlichen Entdecker der Altertümer von Athen wurden. Wood, Adam, Stuart und Revett gaben ihre berühmten Werke über die Antike heraus, die Europa lehrten, wie die Tempel der Blütezeit hellenischer Kunst eigentlich beschaffen waren: die Beweiskraft der Wirklichkeit gegenüber den aus Vitruv erklügelten Systemen der Alten war unwiderstehlich: die Baukünstler begriffen rasch, daß sie ihre Kunst auf neue Grundlagen stellen müssen, wollten sie wirklich klassisch werden. Die Strenge blieb die gleiche, nur das Ziel der Strenge, das Gesetz, nach dem man urteilte, hatte sich geändert: den palladianischen Geschmack löste der hellenische ab.

Schon längst wies man dem Geschmack eine starke Rolle zu. Für Mengs ist er zwar

ein untergeordnetes Werkzeug in der Beurteilung der Kunstwerke, da er oft Fehler nicht erkenne und oft für vollkommen nehme, was tatsächlich nicht so sei. Er sei abhängig von der gebotenen Kost; er könne durch stark anreizende Gaben verdorben, durch schöne und einförmige zu zarter Fühlung gewöhnt werden. Es gibt daher vielerlei Geschmack: Einen großen, der das Kleine vernachlässigt; und einen kleinen, bei dem das Große schwindet; einen schönen, der die guten Eigenschaften einer Sache zeigt; und einen schlechten, der die bösen hervorkehrt.

Der gute Geschmack ist daher abhängig von der Fähigkeit, die guten Eigenschaften einer Sache zu erfassen, bei der Wahl die Dinge von Würde zu ergründen, das Würdigste in der Natur zu erkennen. Die Griechen erkannten, daß dies der Mensch sei; daß er selbst würdiger sei als seine Kleider; daß jener im ganzen Geschlechte der würdigste sei, in dem sich gewisse Verhältnisse vorfinden. — Dem neuen Künstler stehen zwei Wege frei, die zum guten Geschmack führen: das Vollendete selbst in der Natur zu suchen, oder es von den alten Meistern zu entnehmen. Das erstere sei das Schwerere; aber auch die alten Meister müssen durch Nachdenken beurteilt werden, wolle man nicht an der Schale kauen, wolle man die Ursache der Schönheit ihrer Werke wirklich begreifen und erfolgreich für sich verwerten. Der Schüler aber sei jedenfalls nicht imstande, vor der Natur mit Erfolg und Geschmack zu wählen. Er würde, unvorbereitet vor die härteste Speise, vor die Natur gesetzt, irrig, dumm, oder hochmütig. Man solle ihm die reinste Milch der Kunst vorsetzen, ihn verhindern Schlechtes zu sehen, ihn über die großen Meisterwerke mit Urteil zu denken lehren, ihn die Ursachen finden lassen, durch die auf uns die Werke als vollkommen, als den guten Geschmack befriedigend wirken.

Mengs selbst unternimmt es, über die von ihm gefeiertsten Meister mit Urteil denken zu lehren. Er zergliedert ihr Wesen mit großer Schärfe und außerordentlicher Sicherheit: Raffael bietet Mengs die eigentliche und höchste Grundlage des guten Geschmackes und der künstlerischen Vollkommenheit dar, während die anderen Meister dem nur noch das ihnen Eigenartige hinzufügen: Raffael mit Correggios Anmut und Tizians Farbe zu bereichern und sein Wesen durch die Einfachheit der Antike, durch Weglassen des Unnützen zu steigern — das ist die Aufgabe, die Mengs der Kunst seiner Zeit stellte, der er selbst unter stürmischem Beifall seiner Mitlebenden diente.

Seine Abhandlung über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei erschien in Zürich 1762 und war Winckelmann gewidmet; zwei Jahre darauf erschien Lessings Laokoon: nach fünf weiteren Jahren hielt Reynolds, als Präsident der eben gegründeten Londoner Akademie, die erste seiner berühmten Reden, die, gesammelt schon 1781 in Dresden in deutscher Übersetzung erschienen. Sicher waren sie hier schon vorher den leitenden Köpfen bekannt. Schadow erwähnt sie mehrfach. Die nach Belehrung durch die Künstler so durstigen Kunstrichter fanden in ihnen neuen Stoff zum Verarbeiten in ihre Systeme.

Lessings Stellung zur Kunst ist merkwürdig. Obgleich er nicht eben einen Blick für Kunst hatte und obgleich er nicht eben viel gesehen hatte, fühlte er sich als Richter, als befähigt, das letzte endgültige Urteil zu sprechen, glaubte er, mehr zu sein als der Liebhaber und als der Philosoph. Denn jener empfinde nur die gefällige Täuschung, indem abwesende Dinge vor ihm als gegenwärtig erscheinen; dieser suche allgemeine Regeln, die sich auf Handlungen, Gedanken und Formen anwenden lassen; der Kunstrichter aber denke über die Verteilung der Regeln nach den verschiedenen Künsten und suche durch Scharfsinn von den Regeln den rechten Gebrauch zu machen. Lessing kam es also vor allem darauf an, daß die ins Kraut geschossenen Regeln — und er war sicher, daß es auch für die Maler solche in aller Genauigkeit gebe — nicht von einem Gebiet aufs andere ohne weiteres übertragen würden. Er wendet sich gegen die Schilderungssucht der Dichter und die Allegoristerei der Maler: Sein Buch wollte Grenzsteine aufstellen, beschränken, eindämmen.

Viel lebenswärmer ist des englischen Malers, ist Reynolds Streben. Er kam von einer weit ausgebreiteten, vielseitigen Kunstkenntnis, von studienreichen, mit offenem Auge genützten Reisen; er spricht vor jungen Künstlern, die er nicht einzuengen, sondern denen er die Herzen auszuweiten strebte; er will nicht zurückhalten, sondern anregen. Der Jüngling soll zunächst im allgemeinen darstellen lernen; dann sich bemühen, Gedankenvorräte aufzuhäufen, um diese nach Gelegenheit verbinden und verändern zu können; dabei sich aber wohl hüten, von dem ihm gewiesenen Pfade abzuweichen; er soll seinem eigenen Urteil mißtrauen; bis er endlich das richtige Verständnis selbst erlangt habe, gelernt habe die Regel zu beherrschen, die ihn bisher beschränkte. Jetzt kann er die Kunst selbst an der Natur messen; nach dieser verbessern, was fehlerhaft, ergänzen, was dürftig erscheint; ja er kann nun seine Einbildungskraft erproben, sich der Begeisterung hingeben und bis an die Grenzen der freiesten Ungebundenheit schweifen.

Freilich, nicht jedem und den meisten nur spät wird diese Freiheit zuteil. Die große Hauptarbeit des Künstlerlebens sei das Sammeln, das Verarbeiten des fertigen Stoffes. Das Weitere sei selten mehr als ein Verbinden der angesammelten Vorstellungen. So mißt denn auch Reynolds die Künstler der Vergangenheit weniger nach dem Eigenen als nach der Fülle des Gemeinsamen. Er empfiehlt sie den Anfängern zum Lernen, als Männer, die den Stoff beherrschen, in Farben, Gedanken und Empfindungen sich auszudrücken gewohnt sind. Und da ist ihm denn Lodovico Carracci der vollkommenste in der ungekünstelten Breite von Licht und Schatten, in der Einfachheit der Farbengebung, die zwar die rechten Werte festhält, doch nicht die Aufmerksamkeit den Nebendingen zulenkt. Er stellt seinen Meister als Maler über Tizian und seine Malart über den künstlichen Glanz von dessen Sonnenlicht; er stellt ihn über viele andere, weil er die Natur nicht peinlich nachbilde, kein bloßer Nachahmer der Natur sei; denn ein solcher werde nie etwas Großes hervorbringen. Das sei der Weg gewesen, den Bernini einschlug. Da-

mals also hielt man für dessen Fehler, ein Naturnachahmer gewesen zu sein, ihm, den die Folgezeit vollendete Unnatur vorwarf.

Auch Reynolds schließt aus der Erfahrung darauf, daß die Naturnachahmung nicht zur Schönheit führe. Er beruft sich dabei auf alte Schriftsteller, namentlich auf Cicero. Die Größe der Begabung des Künstlers zeigt sich auch für ihn in der Fähigkeit, das Rechte in der Natur zu finden: Schönheit in der Kunst ist ihm das Vermögen, das Häßliche der Natur zu vermeiden und auf Erden das Schöne aufzugreifen; sich über alle seltsamen Formen, örtlichen Gewohnheiten, Eigentümlichkeiten und Einzelheiten hinwegzusetzen. So gewinnt der Künstler Erfahrung in jenen Grundformen, von denen abweichend man stets ins Häßliche fallen muß; in jenen Formen, die aufgestellt wurden von den im Naturstudium unermüdlichen und durch dieses zur Erkenntnis der vollkommenen Gestalt gelangten alten Bildhauern; und die ein unvergängliches Erbe und Ziel für alle folgenden Kunstzeiten geworden sind. Nur sorgfältiges Erforschen ihrer Werke wird uns in den Stand setzen, die echte Einfachheit der Natur zu erreichen. Denn diese Künstler waren von Haus aus in Sitten und Denken einfacher und standen der Natur näher, unmittelbarer gegenüber; während die Nachgeborenen, ehe sie die Wahrheit in den Dingen sehen können, erst den vom Zeitgeschmack ausgebreiteten Schleier lüften müssen.

Es genügt diese Darzulegung, um zu zeigen, wie sehr die beiden Künstler, der Deutsche Mengs und der Engländer Reynolds eines Sinnes waren. Beide geistig die Söhne der Carracci, Schüler einer damals bereits zweihundert Jahre alten Lehre, die nun im Begriffe stand, neu aufzublühen, neuen Segen zu verbreiten.

Die Zeit, in der Mengs und Oeser den deutschen Kunstrichtern als Sterne ersten Ranges glänzten, fühlte sich trotz ihrer Verehrung der Alten keineswegs als eine solche des Verfalles, wie wir sie wohl nennen. Dessen ist Goethe wieder ein wichtiger Zeuge. Obgleich er erst eben von Rom zurückkam, fand er, daß den bescheidenen, wenig ruhmredigen Deutschen zwar der Glaube an sich selbst schwer falle, daß die jungen Künstler, vom Ruhm der Ausländer geblendet, diese nachzuahmen suchten: aber die Deutschen zeigen sich in dem, was er das Wissenschaftliche der Kunst nennt, so brav und unterrichtet, daß sie wohl zu vergleichen seien mit den besseren Künstlern der Völker, die sich den größten Ruhm anmaßen. Sie hätten etwas Wackeres, Rechtliches, Gutes; meist edles und zartes Gefühl. In Hinsicht der Reinheit, Schönheit, des Wertes der Gedanken, der natürlichen, bündigen Darstellung, der Erkenntnis des Gebietes der Kunst und ihrer Grenzen, kurz in dem, was den echten Geist der Kunst, das wesentlich Nützliche in ihr ausmache, die unendlichen Geistesfähigkeiten der Menschen bilden und veredeln helfe — darin schien ihm das damals in Deutschland Geleistete dem Gepriesensten gleichzustehen.

Dies Goethesche Urteil wurde bei einem Wettbewerb der „Propyläen" über die eingegangenen zeichnerischen Arbeiten ausgesprochen. Wer es ruhig betrachtet, der wird

sich wohl über das Selbstgefühl wundern, mit dem hier die Kritik sich väterlich lobend über die Kunst stellt; der wird an der Betonung des Wissenschaftlichen und des Nützlichen Anstoß nehmen, wenn er im Gegensatze zu Goethe der Ansicht ist, daß beides nichts mit dem Wesen der Kunst zu tun habe; der wird erkennen, daß immer noch Goethe jene Ästhetik trieb, die aus dem Barock zum Rokoko, aus diesem zum Klassizismus führte; daß er sich mit dem ganzen Gewicht seines Namens für damals schon ins Schwanken kommende Ideale einsetzte.

Es ist bezeichnend für ihn und für die von ihm geleitete Gesellschaft der Weimarer Freunde der Kunst, daß sie sich nicht an die Großen im Schaffen, sondern an die Mittleren wendete. Goethe wollte heben, nicht erwecken; er hatte die Absicht, der Kunst ein Schützer zu sein. Ein wissenschaftlich literarischer Hochmut spricht aus ihm, der lange auf der deutschen Nation gelastet hat, der Hochmut des Gesetzes, das auch die nicht künstlerisch Sehenden zum rechten Urteil befähigen sollte; das Übergewicht des Wissens über das Können; der Maßstab des Dilettanten gegenüber jeder freien Willensäußerung selbstherrlicher Empfindung. Es ist kein Zufall, daß die starken Persönlichkeiten in der Kunst, die sich Goethe näherten, fast alle von ihm zurückgewiesen wurden. Erst Schadow, dann Cornelius. Jene Künstler, die in der Folge den Fortschritt vorbereiteten, sind ihm alle gleichgültig geblieben. Man lese z. B. die schier unerträgliche Schulmeisterei, mit der er noch 1817 in dem Vorschlage zur Gründung eines Vereines der deutschen Bildhauer diese behandelt, um sie zur Reise nach London, zum Lernen an den Werken des Phidias, den Elgin-Marbles, und an den Bildwerken des Tempels von Phigaleia zu bereden; jeder solle sich, mit Gefahr des Pilger- und Märtyrertums, die Wallfahrt nach London zuschwören. Er rät ihnen ab, jetzt noch nach Rom zu gehen, wo deutsche Künstler nach Belieben und Grillen ihr halb künstlerisches halb religiöses Wesen trieben und schuld geworden sind an den Verwirrungen, die noch eine ganze Weile nachwirken würden.

Man erkennt zu deutlich, wie Goethe, wie die Männer seiner Zeit und seines Geistes die Kunst in die Lehre zu nehmen dachten, wie die Wissenschaft sich ihrer Herrschaft sicher, wie der denkende Geist über dem künstlerisch schaffenden sich erhaben fühlte. Das Handwerkliche der Kunst wurde zum Nebensächlichen, seit man gefunden hatte, daß der Inhalt deren höchstes Wesen ausmache, seit man von ihr vor allem die Darstellung des literarisch Geistreichen forderte.

Und weil das Handwerkliche erlernt werden könne durch Fleiß, wenn nur einigermaßen das Geschick vorhanden sei, sah Goethe und sahen die um ihn Gescharten im Künstler einen Handwerker. Goethe antwortete Schadow nicht, als dieser ihm vorgehalten hatte, daß die Kunst auf der Schärfe des Sehens, des sinnlichen Erfassens und werklichen Wiedergebens beruhe; daß das vollendete Werk nur aus künstlerischer Anschauung bereitet und begriffen werden könne; daß die tatsächliche Wahrheit über der inhaltlichen stehe. All dies war ihm zu gering. Die armseligsten Kunstwerke befriedigten

ihn, wie die Kirche, wenn sie einen hohen Gedanken darstellte; das heißt, wenn durch sie Schlußfolgerungen von weitgreifender sittlicher oder geschichtlicher Bedeutung angeregt wurden. Goethe, der feine Kenner alter Kunst, war unempfindlich für die Schwächen der zeitgenössischen. Ihm schien es daher auch genügend, für gute Schulen zu sorgen, in denen das Handwerkliche gelehrt und die großen Gedanken von oben herab verteilt werden, um somit Kunst zu zeugen.

Es ist daher nicht ohne Wert, in die eigentlichen Lehrstätten der Kunst einen Blick zu tun. Der Berliner Akademieprofessor Pöhlmann gibt uns Gelegenheit zu erkennen, wie man dort „komponierte", wie man das Handwerk des Bildermachens betrieb. Der Maler besaß etwa 25 cm hohe Formen für einen nackten Mann, eine angemessen große Frau und ein Kind, aus denen er sich in Wachs, welches durch Beimischen von Terpentin biegsam erhalten wurde, die Figuren goß, die er für den Entwurf seines Bildes brauchte. Durch eingesteckte Hölzer hielt er die Gestalt in der Bewegung fest, die er brauchte; er bekleidete sie mit genäßter Glanzleinwand, natürlich im Geschmack der Alten und des Raffael: die Hauptgestalt in lebhaften Farben, die übrigen in „Mitteltinten", alles in Ansehung der Harmonie der Farben. Die nackten Teile strich er mit Hautfarbe. Bäume ahmte er „sehr gut" mit kleinen Ästen nach, die Wolken mit auf Draht gewickelter Baumwolle. Dann rückte er die Gruppe ins rechte Licht. Dadurch war er nicht darauf angewiesen, die Wirkung der einzelnen Teile in Zeichnung und Farbe aus der Phantasie aufeinanderzustimmen: er konnte sich an die „Natur" halten und vermeiden, „ein manieriertes Gemälde hervorzubringen". Es ist eben wichtig, zu wissen, daß für Pöhlmann die in rechtes Atelierlicht gebrachten Puppen Natur sind. So, sagte er, arbeitete Paolo Veronese, so Poussin, so wurde es geübt, bis die Kunst in Verfall kam und nur noch die „Plafondmaler", der Verkürzungen wegen die gute Technik übten. Aber Carlo Maratta und nach ihm Battoni hätten die Welt wieder belehrt, wie eine gute Komposition entstehe.

Wenn Goethe die Vorteile zusammenstellt, die ein junger Maler dadurch haben könne, wenn er sich zuerst bei einem Bildhauer in die Lehre gebe, so meinte er, daß dieser die Modellierung des Körpers besser studieren müßte, als der Maler bei „einfachem" Lichte; vor allem aber, daß er sich die Figuren selbst formen könne, um seine Gewänder darüber zu legen. Somit erlerne er, die Hilfsmittel selbst herzustellen, „die nötig sind, um etwas Gutes hervorzubringen". Das werde er namentlich einsehen, wenn ihn sein Geschick nach Rom führe. Also Goethe billigte diese Art, er wünschte sie von jedem Maler geübt, auch ihm bot sie das „Gute". Es ist kein Wunder, daß er bei solchen Ansichten über den Bildungsgang des Künstlers wirkliche Kunst nicht zu würdigen verstand.

Auf Reynolds folgte die Blüte des englischen Schaffens. Dort konnten zu Goethes Zeit ein Morland, ein Turner zur höchsten Anerkennung kommen, zwei Künstler, die so wenig denkende in Goethes Sinn waren, wie etwa Brouwer oder Hals es gewesen sind: Männer mit schaffenden Sinnen. Die trotz aller ihrer Schwäche echt künstlerische

Ästhetik des Londoner Akademiepräsidenten hatte das britische Volk aufs Verstehen hingelenkt; und dieses begann plötzlich und mit wunderbarer Kraft in Kunstwerken zu reden.

In Deutschland waren auf Oeser und Mengs Winckelmann und Lessing gefolgt, und auf sie die Erkenntnis bei den Gebildeten, daß man über die Kunst gelesen haben müsse, um ihre Werke zu verstehen. Das war kein neuer Gedanke gewesen; in Frankreich hatte er das achtzehnte Jahrhundert beherrscht. Bei uns blieb er im neunzehnten mächtig. Wir bekamen eine philosophische Kunst, die freilich Kunst nur insoweit blieb, als sie in bitterem Kampfe der Philosophie sich zu erwehren vermochte.

Und noch heute kämpft die Kunst bei uns gegen das Wissen der allzu gelehrten Leute. Das Rokoko war vorbei, der Zopf wurde abgeschnitten, das bezeichnende Kleidungsstück der um ihren Hals besorgten Folgezeit wurden die hohen Binden und Vatermörder genannten hohen Hemdkragen. Ein Vatermörderstil hob an. Ein Stil des Halberwürgtseins und der Beengung, ebenso wie ein Stil, der mit allem, was vor ihm war, in Unfrieden lebte, es umzubringen strebte. Man bildete sich ein, Neues zu schaffen, und merkte nicht, wie tief man im Alten watete.

KAPITEL II

DIE KLASSIKER

WILL man deutsche Kunst am Ende des 18. Jahrhunderts beschreiben, so muß man immer wieder im Geiste nach Rom wandern. Suchte die Zeit nach der Antike, so fand sie diese in erster Linie in den Bildnereien, wie sie in den römischen Sammlungen standen; suchte sie nach dem Werte der eigenen Kunst, so maß sie diese an jenen Werken.

Winckelmanns Lehre hatte helle Flammen der Begeisterung geweckt. Bloß aus allgemeinen Gründen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, sagt Lessing. Winckelmann war es, der ihm den Weg in die Kunst wies. Er ist ein neuer Kolumbus, rief Goethe aus, der uns in ein früher schon gekanntes und wieder verlorenes Land führt. Er gab dem Dichter die Grundlage künstlerischer Erkenntnis, die nun unbeweglich fest stände, gleichviel ob Winckelmann auch in Einzelheiten geirrt habe. Denn dieser, im Geiste den Alten verwandt, ahnte stets das Rechte. So sehr sich auch mit der Zeit Winckelmanns Urteil im einzelnen als nicht haltbar erwies, so sehr bruchstückweise sein stolzes Haus griechischer Kunstgeschichte zerfiel, immer wahrten die Archäologen den Winckelmannschen Grundgedanken, immer bekannten sie sich freudig als seine Schüler. Noch heute feiert die Archäologische Gesellschaft in Berlin alljährlich seinen Geburtstag als ihr Hauptfest. Nicht das Ergebnis seiner Forschungen, nicht die Methode des Forschers hat sich erhalten: der ahnende Geist wird gefeiert. Herder traf wohl das Rechte im Sinne der Jünger des Meisters, daß er ihn den göttlichen Ausleger der Antike nannte: denn wenn er auch nicht alles leistete, so doch ungeheuer viel, indem er in seiner Kunstgeschichte einen prächtigen Tempel in edelstem und unstreitig richtigem Geschmack anlegte. Wie bald habe der Geist des Unsterblichen über alle seine Neider und Mäkler triumphiert! Nach Hegel war es Winckelmann, der die Kunstbetrachtung dem Gesichtspunkte gemeiner Zwecke und bloßer Naturnachahmung entrissen und in den Kunstwerken und der Kunstgeschichte die Kunstidee zu finden mächtig aufgefordert habe. Für Schelling gehört er durch Sinn und Geist nicht seiner Zeit, sondern entweder dem Altertum oder der Zeit, deren Schöpfer er wurde, der gegenwärtigen. Auch noch Lotze führt 1868 alles wahre Verständnis der bildenden Kunst auf ihn zurück, da er nicht an philosophische Systeme anknüpfe, sondern einfach Ausleger der antiken Kunst sei, deren Werke ihm die unmittelbare Offenbarung der Schönheit scheine. Winckelmanns Biograph Justi sagt, dessen Kunstgeschichte sei eine Schöpfung aus dem Nichts gewesen, er habe die Anschauung von Wachstum, Blüte und Verfall, des großen Zirkels der Entwickelung, in sie hineingetragen. So habe er sie als ein Ganzes gesehen in ihrer Gliederung, und für dieses Ganze in allen Kreisen der Gebilde-

ten neue Teilnahme zu wecken gewußt. Die Würde der Anschauung, die Kunst der Darstellung, die Tiefe der Stoffbeherrschung machen sein Werk für die Folgezeit vorbildlich. Man glaubte an Winckelmann, man sah in ihm einen Messias neuentdeckter Schönheit!

Und man vergaß darüber vollkommen, was früher bestanden hatte, was ringsum geschah. Die in Dankbarkeit gegen die Lehre Winckelmanns versunkenen Deutschen sprachen anderen, die, ohne ihn im Geiste zu tragen, der Antike sich zu nähern wagten, einfach das Recht hierzu ab. Man vergaß vollkommen, daß das Streben nach der Antike seit Palladio und selbst seit Brunellesco nie eingeschlafen war, daß die Ästhetik des ganzen vorhergehenden Jahrhunderts fast nur diesem Gedanken geweiht war. Erst in den siebziger Jahren des neuen Jahrhunderts begannen einzelne den erstaunten Deutschen von dem Treiben vieler Künstler im 17. und 18. Jahrhundert zu erzählen, von ihrer Sehnsucht nach den Alten, ihren zunächst unzureichenden Versuchen, sie nachzuahmen, in ihrem Geiste zu schaffen, daß Winckelmanns tiefster Grundgedanke also nicht nur vor ihm ausgesprochen, sondern ihm vom ersten Tage seiner Beschäftigung mit der Kunst als die Sehnsucht der Zeit mit auf den Weg gegeben worden war; daß nur die Art der wissenschaftlichen Begründung, der schriftstellerisch gelehrten Festlegung sein eigenstes Eigen ist.

Winckelmann war es nicht, der den harten und grausamen Einschnitt in die künstlerische Entwickelung unseres Volkes machte, die einen Fernow und die später zur geistigen Herrschaft gelangende ästhetisch-archäologische Schule der Kritik zu dem Glauben veranlaßte, die deutsche Kunstgeschichte beginne eigentlich mit Carstens: vorher sei die Leere. Winckelmann ist so voller Rokoko in seinen Gedanken, daß nur die willkürliche Behandlung seines Wesens durch die Nachlebenden, die Fortlassung alles dessen aus seinem Sein, was diesen Verehrern an ihm nicht mehr paßte, ihn in seiner Messiasrolle erhalten konnte: — Welcher große Geist hat nicht Schwächen! und Schwäche an ihm ist alles das, was seinen besserwissenden Schülern, seinen hochmütigen Verehrern nicht in den Kram paßte!

Man merkte auch nicht, daß neben den Deutschen, ohne Winckelmann doch auch andere Völker zum Verständnis der Antike kamen. Man sprach ihnen dieses in Deutschland rundweg ab, man fühlte sich durch Winckelmann im Alleinbesitz des wirklichen und wahren Hellenismus; man erklärte nur das deutsche Volk zu diesem befähigt und merkte nicht, daß die anderen Völker sich gleicher Vorzüge rühmten; daß also von ihnen uns nicht die Stärke der Begeisterung für die Alten, sondern nur die Auffassungsart trennte. Denn in der Absicht auf Klassizität konnte man doch wohl den Franzosen David und Rude oder den Engländer Nolleckens oder Flaxman nicht übertreffen!

Nicht Winckelmann, sondern die allzu begeisterte Verehrerschar drängte den deutschen Kunstsinn von dem der anderen Völker ab. Wir wurden eigenartig durch jene, selbständig: das ist ein Vorteil. Wir benutzten die Selbständigkeit aber in Winckelmanns Sinn zur Unterordnung unter die Alten, zur bewußten und begeisterten Unselb-

ständigmachung. Und der Ort, an dem wir die Selbständigkeit deutschen Barocks und Rokokos mit jubelnder Begeisterung von uns warfen, war Rom.

Nachdem Winckelmann seinen Wohnsitz in Rom genommen hatte, nachdem von dort dem hoch aufhorchenden deutschen Volke die Lehre einer vertieften und verfeinerten Kunstauffassung herübergeklungen war, seit Goethe den Blick in immer lebhafterer Sprache auf die Vorgänge in der ewigen Stadt gelenkt hatte, war man sich in allen vom wissenschaftlichen Leben der Zeit berührten Kreisen einig, daß erst die Romreise den Künstler fertig mache. Dort, in Rom, sagte der Mann, der sich als Winckelmanns echtester Nachfolger fühlte, sein märkischer Landsmann, sein Leidensgefährte hinsichtlich traurig verlebter Jugendzeit, sein Glücksgenosse, insofern ihm in Rom die Welt erst eigentlich erschlossen wurde, Fernow, dort, in Rom, ist das Klima der Kunst. Deutschland bringt große Künstler hervor, aber es hat keine gedeihliche Heimat für sie. In Italien lebe und strebe und schaffe der deutsche Künstler!

Vielleicht liegt hierbei das Gewicht des Satzes auf dem Worte „deutsch". Denn die römische Zeitkunst war durchaus minderwertig. Es fiel keinem der Vorkämpfer für die ewige Stadt ein, die Ankommenden auf das hinzuweisen, was an Ort und Stelle selbst geschaffen wurde. Eine Ausnahme bildete nur, was die Franzosen dort leisteten. Daß aber die italienische Kunst im ganzen und die römische Bildnerei im besonderen sich im Verfalle befinde, galt für völlig ausgemacht. Man lächelte erstaunt über die Arbeiten, die aus der Werkstatt des Bartolome Cavaceppi hervorgingen, eines Meisters. dem doch Winckelmann selbst so nahe gestanden: Obgleich mit Erfolg tätig, Antiken zu vervollständigen, hatte er sich in seinen eigenen Werken als Nachfolger Berninis erwiesen; Pietro Bracci war der letzte unter den namhaften Meistern dieser Schule gewesen, einer jener Künstler, die noch im Vollbesitz der technischen Mittel des Barock waren. Der Erbe dieser war fast allein Antonio Canova. Seit die Bewegung und die Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks in Mißachtung geraten waren, seit man sich ganz mit griechischer Einfachheit erfüllt hatte, wurde dem Canova gar bald zum Vorwurf angerechnet, was ihm von diesem Erbe noch übrig war: Die Anmut, der reiche Linienfluß, die schlanke Rundung der Glieder. Die Begeisterung für ihn, als der Größten einer nicht nur seiner, sondern aller Kunst, ließ mit dem neuen Jahrhundert nach, wenigstens bei den Deutschen. Man fand, daß er vom Lobe berauscht, von Schmeichlern umgeben sei. Nachdem sein Perseus entstanden war, hatten diese den Apoll von Belvedere nicht mehr für unersetzlich gehalten; durch seinen rasenden Herkules fanden sie jenen alten, ruhenden des Glykon erreicht. Der Papst hatte diese beiden Werke seiner Antikensammlung dem Museo Clementino eingereiht. Aber man ahnte schon, daß Künstlerruhm vergänglich sei, und Fernow machte sich zum Sprachrohr dieser Meinung. Es gebe nur einen reinen, musterhaften Stil, nur einen guten und richtigen Geschmack, der objektiv und subjektiv notwendig sei, um gemeinsam das schöne Kunstwerk zu schaffen. Wer die Gesetze des Schönen kenne, müsse ihnen seine Eigenart

unterwerfen, keine „aus eigener Individualität geschöpfte Manier“ haben. Für jedes der beiden Geschlechter des Menschen gebe es nur eine ursprüngliche Form, ein „Ideal“, ein Urbild. Wohl könne der Künstler in den „Charakteren“ neu, eigenartig sein, aber im Stil müsse er dem allein richtigen der Antike treu bleiben. Bisher aber hätten sich die Künstler in ihren Werken selbst „abgedrückt“, die alte Kunst sei hinter der ihnen eigenartigen verschwunden, während der echte Meister nur eine „objektive“, nie eine „subjektive Individualität“ zeigen dürfe. In ersterer liege die berechtigte Selbständigkeit, in jener die Manier. Das heißt also doch wohl: Den Gegenstand darf der Meister nach seinem Bedünken wählen, die Bewegungen darf er erfinden, die Symbolik zu erweitern trachten; aber in der Form muß er sich der einzig richtigen, der antiken Kunst in einer Weise unterordnen, daß man auch nicht die Spur seines Ichs im Kunstwerke sehe, daß dieses also zur Zeitlosigkeit und zur Volkslosigkeit, zum Aufgehen in den unendlichen Hellenismus sich erhebe — oder herabsinke! Fernow weist nach, daß „Subjektivität“, Eigenwille, stets zum Verfall der Kunst führe: So sei Michelangelo zwar von hoher Kraft und Größe, aber durch das Hervorkehren seines Eigenwillens von ausgeprägter Eintönigkeit. Bei allem Feuer sei er nie zur schönen Eintracht des Genies mit dem Geschmacke gekommen, so wenig wie Aeschylos, Dante oder Shakespeare. Ebenso sei es Bernini und den anderen Barockmeistern ergangen. Es kam Fernow darauf an, festzustellen, inwieweit Canova den reinen Stil erreicht habe, inwieweit er von ihm abgewichen sei. Denn es galt, die in Rom versammelten deutschen Künstler vor seiner Kunstart zu warnen, damit nicht abermals eine starke Persönlichkeit die Kunst auf Bahnen lenke, die statt auf die Antike hin, von dieser wieder hinwegführen.

Solchen Ansichten gegenüber, bei einer vollständigen Unterwerfung des Kunstempfindens unter die Regel, einem Schauen rein mit den an der Antike geschulten Augen mußte die Kunst eine bestimmte Richtung nehmen. Rom bot damals ja schon eine Reihe von Werken, die von der neueren Archäologie für Arbeiten der großen Frühzeit hellenischer Bildnerei angesehen werden. Aber das, was damals nach Winckelmann für das Höchste gehalten wurde, der Apoll und der Herkules von Belvedere, die Niobiden, der Laokoon die Kolosse auf dem Monte Cavallo sind ja längst als Werke der späten, alexandrinisch-hellenistischen Zeit erkannt worden. Wenn Winckelmann, dem Montesquieu folgend, die Entwicklung der Kunstgeschichte nach Art des Wachsens und Vergehens einer Pflanze geistvoll schilderte, so verwechselte er, wie wir jetzt aus besserer, jedenfalls reicherer Sachkenntnis wissen, doch häufig genug die Knospe mit der überreifen Frucht. Der Phidias, wie er ihn sich aus der Kenntnis der Kolosse auf dem Monte Cavallo, aus der Athenebüste in Dresden und aus den alten Beschreibungen seiner Werke entwarf, deckte sich wenig mit jenem, wie er seit 1818 in London durch die Werke des Parthenon bekannt wurde. Nicht die Blütezeit der Antike mit ihrem Suchen, mit ihrer Sehnsucht nach Wahrheit, mit ihrer herzlichen Einfachheit und mit ihrem naturalistischen Ernst, sondern die Zeit nach starkem Ausdruck strebenden Kön-

nens, eine idealistische, über die Naturformen stilistisch schaltende Zeit gab für den jungen deutschen Hellenismus den Ausschlag. Er erbte von Mengs und vom 18. Jahrhundert den Irrtum, daß man das Fertige neu beleben, das Reife verjüngen könne. Er glaubte zwar bei der Blütezeit antiken Schaffens einzusetzen, aber er war selbst zu altklug, zu wenig jugendlich, um wahre Jugend zu verstehen. Er klammerte sich an das Angereifte, Überreife. Dieses, nicht die Werke eines Phidias, bestimmten den Geschmack der Kenner der Antike. Das nach Alexander dem Großen Geschaffene, das, nach Winckelmann, der Verfallzeit Angehörige galt ihm und seiner Schule als Vorbild; dort suchte er die einzig mögliche, unabänderliche Form und das Vorbild vollendeten Schaffens. Aus solcher Kunst zog man die Gesetze, den Maßstab des Vollkommenen. Mit den Werken der Schule von Pergamon, von Rhodos, von Syrakus, den Erzeugnissen der letzten Jahrhunderte vor Christo trat man vergleichend an das Schaffen der eigenen Zeit heran. Und kühl lehnten die Kunstrichter alles das ab, was dem von ihen als schön Empfundenen widersprach. Mit der Folgerichtigkeit eines tief revolutionären Denkens und mit der vollendeten Einseitigkeit eines solchen scheuten sie sich nicht, alles was die Welt besaß in gut und böse zu teilen und das Böse rücksichtslos zur Wertlosigkeit, ja zur Schädlichkeit, zur Vernichtung zu verdammen.

Kunst ohne Theorie ist nach Fernow ein Unding, das sich nicht einmal ohne Widerspruch denken, geschweige ausüben läßt; kein Künstler, wenn er nicht ein gar gedankenloser Handwerker ist, kann vermeiden, sich aus den Grundsätzen seines Verfahrens und Urteilens eine Art eigenen Gesetzes zu bilden. Aber nicht dies gilt für die Allgemeinheit, sondern das aus dem Vollendeten gezogene, aus der Antike. Sie ist Maßstab für alle Dinge, sie gibt die allein richtigen Grundsätze. Und dann sagt Fernow: Pflicht der Kritik sei rücksichtsloses Beurteilen nach Grundsätzen. Es ist also Pflicht des Wissenden, die Unwissenden zu belehren; Pflicht der Wissenschaft, den Kunstrichter zu bilden; Pflicht dessen, der die Grundsätze verstehen und anzuwenden lernte, seinem Urteil ohne Schonung des Künstlers Anerkennung zu schaffen; Pflicht, die Verbreitung einer den Grundsätzen widersprechenden Kunst als einen Abfall vom Hohen mit den schärfsten Mitteln zu bekämpfen. Denn man wußte sich im Besitz der Wahrheit und durfte nicht dulden, daß sie verschleiert werde.

War also Winckelmann der Verkünder einer neuen Kunst, so folgten ihm unmittelbar die zelotischen Eiferer für seine Lehre, die Bekehrer und Verketzerer. Es ist nicht des Meisters Schuld, daß er ein Denker und Nachempfinder, aber kein Künstler war. Es ist aber die Schuld seiner Apostel, daß sie die Künstler zu überreden trachteten, nicht im Schaffen, sondern im Denken und Nachempfinden liege ihre Aufgabe. Früher stellte man Raffael ihnen als Vorbild hin, jetzt Winckelmann. Damit ist im wesentlichen der Schaden der deutschen Kunst der Folgezeit gekennzeichnet.

Die in Rom tätigen deutschen Künstler beobachtete man denn auch vom Vaterlande aus mit wachsender Teilnahme. Seit 1778 war Alexander Trippel der gefeiertste

unter ihnen, der Schweizer, der in Kopenhagen und Paris seine Schule gemacht hatte. Er war der einzige, der neben Canova seinen Platz behauptete: wohl mit Mühe, unter schwerem Kampf, doch als ein Selbständiger, der sich mit Wort und Meißel seiner Haut zu wehren wußte. Er ist vergessen worden von der folgenden undankbaren Zeit, obgleich er zuerst den Kampf gegen die noch stark aus dem Rokoko geborene Anmut Canovas aufnahm. So wurde er ein Vorläufer Thorwaldsens, vor dessen Ankunft in Rom er starb (1793). Schon sein Landsmann Geßner fand in ihm das Simple, Schöne, Große, der Antike neu erweckt: Zoëga, der dänische Archäolog, stellte ihn Canova zur Seite und erhob ihn damit in den Augen seiner Anhänger in die erste Reihe der Künstler. Trippel hatte noch einen Zug zum Tatsächlichen, zur ruhigen, redlichen Naturbeobachtung, die sich sogar in einer prächtigen Büste einer reifen Frau in Mütze und Spitzenmieder der älteren Auffassung des Sittenbildes näherte. Seine Statuen, namentlich am Denkmal Tschernitschefs zu Jaropolz, sind von einer großen Ruhe, fast zu wenig bewegt, zu streng in der Absicht, die Linie der Rokokoanmut, die S-Schwingung zu überwinden. Er will die Gestalt vor allem aus den Knochen aufbauen, statt sie in den Gelenken zu bewegen; dadurch wird sie leicht etwas trocken, in der Haltung geradlinig, verliert aber auch jenen süßlich einschmeichelnden Zug, der der tränenfeuchten Zeit so angenehm war.

In einem wichtigen Augenblicke des römischen Kunstlebens faßte Trippel klar und sicher seine Stellung. Damals (1785), als der große, schon als der Wiederhersteller der französischen Malerei gefeierte Jacques Louis David im Auftrage seines Königs in Rom seinen Schwur der Horatier malte. Ein eiskalter Schauer überlief Wilhelm Tischbein, als er den Ernst der Schwörenden sah: ganz Rom hatte sich in Parteien getrennt; es kam zu Schlägereien in den Schenken über die Frage, ob Davids Bild über oder unter Raffael zu stellen sei. Trippel urteilte sehr kühl. Es ist bemerkenswert, wie er dies tut. Während die zuströmenden Beschauer sich am Gegenstand, an der Größe und schlagenden Kürze von dessen Darstellung begeisterten, maß er mit den Augen die Verhältnisse der Glieder ab, lobte die Meisterschaft des Pinsels, die Luft zwischen Figuren und Mauer, zergliederte die Zeichnung, spottete über Mißverhältnisse und urteilt endlich: Ein sehr gutes Bild, wie sich in unseren Zeiten wenige finden, der ganze Gedanke aber eine französische Komödie!

Nach vorwärts wie nach rückwärts stellt Trippel sich selbständig. Auch er sieht nur in der Antike seine Lehrerin, und erfaßt sie auf seine Art. Wenn er in Schlüters Medusenhaupt am Berliner Zeughause echte Größe findet, so stoßen ihn dagegen die Masken sterbender Krieger ab; beide kannte er freilich nur aus Rhodes Stichen. Zwischen dem leidenschaftlichen Wirklichkeitssinn der alten und der kalten Erhabenheit der neuen Schule freut er sich seiner gesunden Kraft, seiner freien Empfindung für das Eigenartige. Wir sollten ihm Goethes Büste nie vergessen, die zwar weniger des Mannes Bild getroffen, als seine Größe erfaßt hat.

Auch Johann Heinrich Dannecker war in den fünf Jahren seiner eigentlichen Entwickelung in Rom, nachdem er vorher bei Pajou in Paris gearbeitet hatte. Er schloß sich an Canova, aber er wurde doch nicht sein Nachahmer, er blieb strenger, minder beeinflußt vom Rokoko als der Italiener: Seine Stuttgarter Parkfiguren sind des Zeuge. Seine Ariadne auf dem Panther freilich wetteifert an weicher Sinnlichkeit, an Glätte der Haut und Schwäche der Knochen mit den Gestalten des gefeiertsten unter den römischen Bildnern.

Es ist aber immerhin bemerkenswert, daß die Büsten einen wesentlichen Teil des Ruhmes der beiden Künstler ausmachen. Canova sprach es öfters aus, daß er solche zu fertigen nicht liebe. Der Widerstreit zwischen der Schönheit, deren Diener der Künstler sei, und der Abhängigkeit vom Modell war ihm unbequem. Er war einer der ersten von jenen Künstlern der idealen Büste, unter deren Wirken das folgende Jahrhundert so schwer leidet, daß wir von seinen besten Leuten kaum wissen wie sie aussahen, sondern nur, wie sie nach höheren ästhetischen Anschauungen hätten aussehen sollen. Wie Trippels Goethebüste, so ist Danneckers Schiller ja auch stark idealisiert. Es besteht ein gewaltiger Zwischenraum zwischen dem Werke eines Houdon, ja selbst, um eine in Deutschland tätige Kraft zu nennen, eines Tassaert oder Nahl und diesen der eigentlichen Vertiefung des Auges und der Verfeinerung der nachbildenden Künstlerorgane ermangelnden Arbeiten. Sie sind wohl groß, aber auch reichlich leer und ohne besonderes Leben.

Daher war denn auch der Schüler Tassaerts, des aus Paris nach Berlin verschriebenen Flamen, der Berliner Schadow, eine entschieden kräftigere Gestalt geworden. Schadow kam 1785 nach Rom, und erwarb hier trotz seiner Jugend die große goldene Medaille der Akademie, also den Beifall der Römer. Er war ein gutes Stück der Antike gegenüber freier als jene; er wagte an ihr herum zu mäkeln mit der den Berlinern eigenen Sicherheit im Erkennen von Schwächen. Dabei erwies er sich auch als der Festeste im Beharren auf der Eigenart, im Kampf gegen die Alleinherrschaft der Antike und gegen die alles verschlingende Schönheit. Da er dem deutschen Gelehrtenkreise fern stand, kam er als ein moderner Mensch aus Rom wieder heim; wenigstens als einer, der sich nicht ganz in die Griechen verloren hatte; als einer, der am Jüngstvergangenen anzuknüpfen wagte; der nicht der Ansicht war, daß mit den wissenschaftlichen Entdeckungen der Ästhetik eine neue Welt aus dem Vollen begonnen habe nach dem großen Nichts.

In Rom lebten auch sonst deutsche Bildner von Ansehen: F. W. Eugen Döll, später Hofbildhauer in Gotha, meißelte dort Büsten von tüchtigem Können; ein Mann der die Höfe befriedigte, für die Houdon arbeitete, jenen des Herzogs von Gotha und der Kaiserin Katharina. Dann Heinrich Keller aus Zürich, der eigentliche Erbe seines schweizer Landsmannes Trippel, der in den neunziger Jahren als Mann von vielseitiger Bildung, als von Schiller geschätzter Dichter, endlich als mit einer Römerin verheiratet

und mit ganzer Seele Rom angehörig für die deutsche Gesellschaft Bedeutung erhielt. Früh erkrankt und seit 1804 unfähig, die Bildnerei fortzuführen, wendete er sich ganz der Dichtung zu: Eine mehr lyrisch angelegte Natur, begeistert für die Geschichte seiner Heimat, die er im Schillerschen Sinne in Dramen ummünzte.

So ästelte hier im Künstler die literarische Ader der Zeit in die bildnerisch schöpferische ein. Es war überall ein reges Denken über die Kunst zu Hause, die Gelehrten kümmerten sich um das Schaffen, sie drängten sich in die Werkstätten ein, sie forschten nach deren Geheimnissen. Schon begann man in Rom die „neuphilosophischen Künstler und ihren Ton der Infallibilität" zu fürchten; schon mußte man sich gegen die Besserwisserei der Regel, der Kunstrichter wehren; man empfand, daß in dem verstandesmäßen Erfassen der Kunst eine diese beschränkende, einschnürende Kraft drohe. Bis dann einer kam, der den Frieden anbahnte, die Gelehrten beglückte, den Künstlern den Weg zur Winckelmannschule wies, der Schleswiger Asmus Carstens.

Carstens kam nicht aus einer Akademie. Er hat sich vielmehr sein Leben lang mit den Akademien herumgeschlagen. Noch 1795 erklärte er in einem Schreiben an den Direktor der Berliner Anstalt, von Heinitz, diese hätten durch Tyrannei viele Menschen zu verdorbenen Bürgern im Staate gemacht, das Talent in der Wiege verkrüppelt, dem Geschmack nach Belieben eine Nase angesetzt. Er kam auch nicht von einem sorgfältigen Naturstudium. Sobald er die Dinge der Welt mit raschem Auge erfaßt hatte, war er aufs Komponieren ausgezogen, aufs Darstellen eines Vorganges. Er ahmte nicht nach, er sträubte sich sein Leben lang irgend jemandes Schüler zu sein. Er vertraute auf seinen Vorrat an Kenntnissen und setzte seinen Ehrgeiz darein, nie ein Modell zu brauchen, geschweige denn nach alter Art seine Bilder aus Püppchen sich zusammen zu bauen. Sein Kampf mit der Kopenhagener Akademie, so verfehlt er in den gesellschaftlichen Formen war, ist als Tat eines in sich befestigten Kunstwillens eine sittliche Leistung. Denn er kämpfte für die Freiheit der Kunst gegen die Regel und die Schablone.

Carstens ist allen seinen deutschen Zeitgenossen überlegen in der Sinnlichkeit des eigentlich künstlerischen Empfindens. Gerade in seiner mangelhaften Vorbildung, in seiner Unwissenschaftlichkeit liegt die Stärke seines Wesens. Er verließ sich auf sich selbst und seine Augen; er hatte einen kräftigen Sinn für das ihm Verwandte, Selbständige: Der wenigen einer, die damals Dürer verstanden; der in den Bauten der Gotik Geist, in jenen der Neueren nur Regeln erkannte; der die vorraffaelischen Künstler schätzte; der sah, wie viel Raffael dem Masaccio verdanke; der seinen „großen" Stil von Deutschland mitbrachte und alle jene Kopisten nach Raffael samt denen, die die Antike nachahmten, laut verhöhnte. Ihm war die bildende Kunst eine Sprache der Empfindung, die da anhebe, wo der Ausdruck mit Worten aufhört: denn sie habe es mit anschaulicher Darstellung von Begriffen zu tun. Man zieh ihn allzuweit getriebenen Allegorisierens. Als er Zeit und Raum nach der Anschauung Kants darzustellen unternahm, schrieb Goethe an Schiller, das sei wohl bloß „Persiflage", sonst habe man

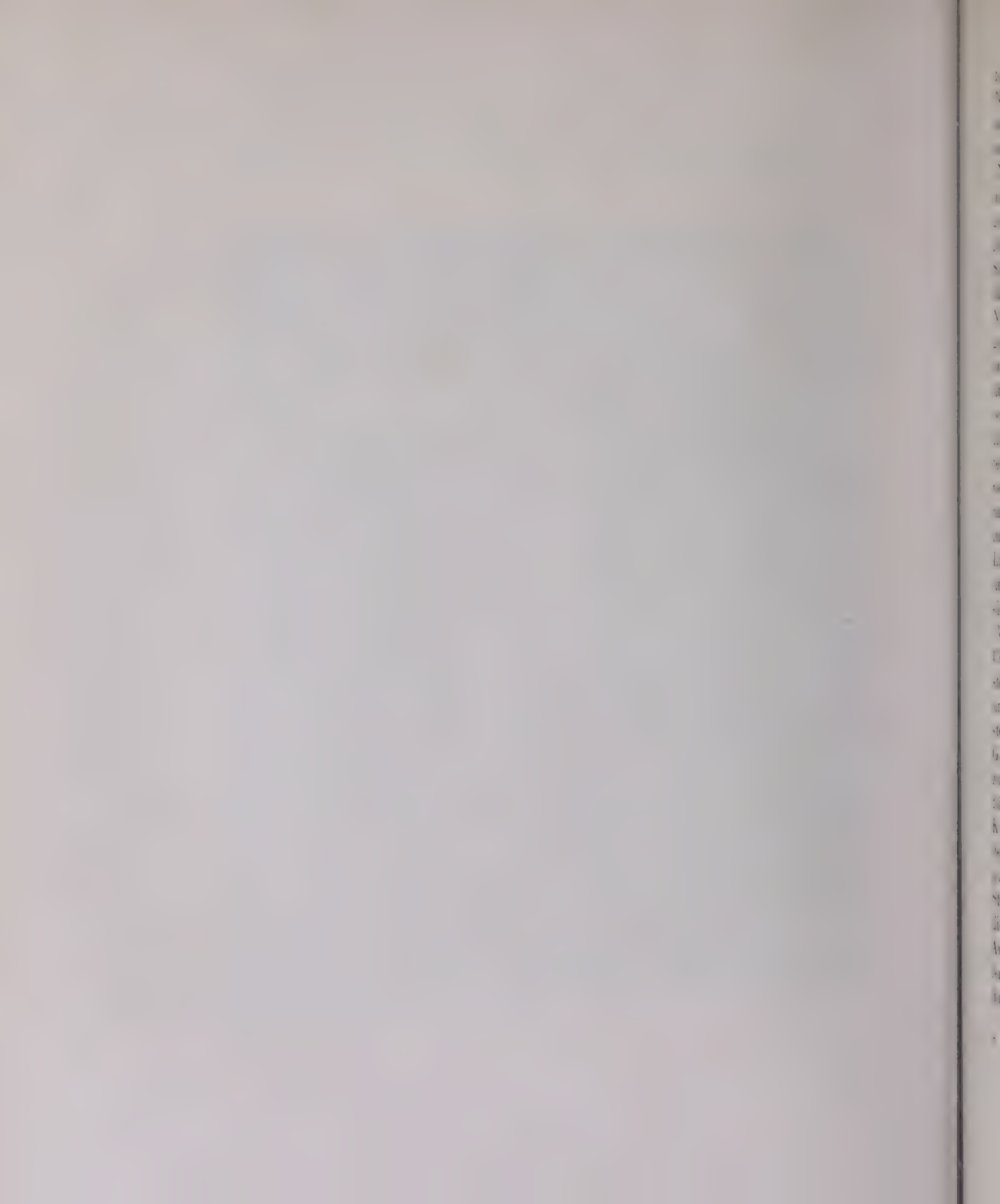
da die tollste Erscheinung, die dem jüngsten Tag der Kunst vorhergehen kann. Schiller schrieb in einem sehr saftlosen Xenion höhnend, nächstens werde man die Tugend tanzen. Sie hatten wohl übersehen, daß die Art, wie die Zeit zu allegorisieren sei, schon Winckelmann besprochen hatte, und daß man Carstens ohne weiteres in Weimar als geistvoll bewundert hätte, wenn er die beiden Gestalten Uranos oder Chronos genannt hätte.

Carstens ist viel als „bloßer Skizzierer" verurteilt worden. Es fehlte der Welt das von ihm geschaffene fertige Bild, er war für sie nicht der wahre Maler, weil er nicht oder doch wenig malte. Schadow hatte wohl recht, wenn er sagt, Carstens würde nie eine fertige Hand oder ein Bildnis zustande gebracht haben; Schadow blickte mit einiger Geringschätzung auf Skizzen eines Pietro Testa, La Fage, Salvator Rosa, Flaxman herab. Und nicht mit Unrecht. Denn er war ein Künstler von abgeschlossenem Können, von vollkommener Sicherheit in dem zu erreichenden Ziel, der Natur. Carstens Darstellungen Friedrichs des Großen sind neben Schadows Ziethen nicht in einem Atemzuge zu nennen, sie sind unbrauchbar, wie dieser richtig sagt. Und wenn Fernow glaubt, es gebe nur eine Kunst, so mußte er sich entscheiden, ob Schadows Realismus, der Idealismus der Raffael-Kopierer oder die Idealität Carstens die rechte sei. Er hielt sich an diesen, seinen Freund, dessen geistiges Ringen er durch Jahre mit erlebt hatte.

Denn wenn Carstens auch nicht mit emsigem Bemühen und dauernder Seßhaftigkeit an der Natur lernte, so wenig wie es ein Späterer, ihm Geistesverwandter und daher auch ganz anders Gestalteter, wie es Böcklin tat, wenn ihm der rasche Eindruck genügte, so war dieser doch von wunderbarer Schärfe, von einer Helligkeit, die Carstens befähigte, sich vollkommen auszudrücken, wirklich zu sagen, was ihm vor dem Geiste schwebte. Es ist in seinen Arbeiten, trotz allen Allegorisierens immer etwas wirklich künstlerisch Empfundenes. Es gehört dazu nur ein wenig Vertiefung in Carstens Art, um aus ihr wieder jene Begeisterung zu saugen, die sie seinen Freunden und mit ihnen den Nachlebenden einflößten. Nicht bietet sie, wie jene meinten, eine bedingungslos hohe Kunst; wohl aber schaut sie uns als eine unbedingt hohe entgegen. Nach dem langen, schweren Ringen der Zeit um die Einfachheit, nach einer vollständigen Askese der Kunst, einer Selbstverwünschung und einer rücksichtslosen Selbstverachtung im Vergleich zur Antike, nach all dem tritt hier ein Geist voll Kraft hervor, voll jener königlichen Sicherheit das Rechte mit vollem Gelingen zu leisten, voll jener inneren Befriedigung nach schwerem inneren Kampf, die in ihren Äußerungen stets für die Fernstehenden lächerlich erscheint, den Vertrauten aber erwärmt. Carstens Briefe und Berichte an den wohlwollenden und kunstverständigen preußischen Minister von Heinitz, seinen Wohltäter, erklären uns seine Bilder am besten. Seine schriftlichen Äußerungen sind töricht vom Standpunkt dessen, der sich die Gunst eines Großen erhalten will. Diese Blätter — willkürliche Abrisse aus dem Gedankengang eines geistig Einsamen — mußten dem mit diesem Gedankengang und dem ganzen Werden des Mannes Unbekann-



HEINRICH FÜSSLI: DIE NACHTMAHR



ten, zum mindesten wie starke Selbstüberhebung erscheinen; während sie doch für den Nachlebenden nur ein Glied aus der Kette der Seelenerfahrungen des Ringenden, als ein Versuch erscheinen, sich selber Mut zuzusprechen; ein Versuch, der freilich hierzu nicht fähigen Händen zur Durchführung übergeben wurde.

Nicht der unbedingte Maßstab ist es, an dem man Carstens, den Schwergeprüften, mühselig zur Muße der Arbeit sich Durchwindenden, den Starrkopf, dessen Überzeugungstreue allen strebsamen Leuten als Narrheit erschien, zu messen hat. Man soll ihm seine Zeit entgegenhalten, und zwar den besten in ihr: Etwa Canova oder David. Soviel er ihnen in der Fähigkeit nachsteht, fertige Kunstwerke zu schaffen, so hoch überragt er sie im Empfinden für eigentlich künstlerische Vorwürfe. Man sehe seine Nacht mit ihren Kindern. Wohl mag er Winckelmanns Wörterbuch der Allegorie nachgeschlagen haben, wohl geht die Gestalt der Parze unmittelbar auf eine Sybille Michelangelos zurück. Aber die Allegorie hat Leben, die Gelehrsamkeit ist wie die Anlehnung überwunden zu eigenem sinnlichen Schauen des Gegenstandes, zu einer Stimmung, die wie jene in Goethes lyrischen Dichtungen anmutet: es geht ein inneres Schaudern, ein Ergriffensein von diesem Werke aus, das nur aus der eigenen Ergriffenheit des Künstlers kommen kann. Ich sehe im Kunstwerk den Vollmenschen, der sich auslebt in seiner Hände Tat; der ganz er selbst ist, mag er nun antike Gegenstände behandeln oder mögen seine Vorwürfe anderen Zeiten angehören. Wohl zahlte er der Zeit ihren Zoll; in vielen Köpfen, in der süßen, unempfundenen Schönheitlichkeit mancher seiner Linien, in der aufdringlichen Lust mit Muskeln zu prahlen — hierin dem Michelangelo unglücklich nachstrebend — in hundert Einzelheiten. Aber es war in ihm der Kern zu einem Anfang. Und der Kern fiel auf einen günstigen Boden.

Wundersam ist Carstens Freundschaft mit Fernow: sie ist nicht erklärbar aus der Übereinstimmung beider, sondern daraus, daß sie sich ergänzten. Diesem, dem Priester und Schüler Kants, ist die Unbedingtheit des Urteils das Entscheidende. Scharf und klar denkend, wollte er die Kunst verstehen, nach Kantschen Grundsätzen sie verstehen machen. Er hielt 1794—97 Vorträge für Künstler in Rom, in denen er seine Grundsätze entwickelte. Das Wie und Was, das Wozu jedes Kunstwerkes genau einzusehen und zu begreifen, war die Absicht — verstand er ein Werk nicht, so war es für ihn nicht da. So erzählt Friederike Brun. Er empfand nichts von der älteren Kunst; Farbe und Behandlung waren ihm Nebensache; die Form, soweit sich in ihr der Geist ausspricht, alles. Was er vortrug, wissen wir aus seinen Schriften, namentlich aus dem im Neuen Deutschen Merkur Wielands 1795 erschienenen Aufsatz über den Stil in den bildenden Künsten. Da erklingt eine in der Kritik bisher unbekannte Sprache, die Sprache einer philosophischen Strenge, einer Schärfe der Begriffserklärung, eines Aufbaues verstandsklar gefügter Gedanken; aber da erklingt auch eine Dürre des künstlerischen Empfindens, eine Kälte des Tones und der Einsicht, die wohl die Hörer verdutzt haben mag. Bisher war die Lehre von der Kunst eine solche gewesen, daß die

Künstler sie verstanden. Das war nun vorüber: Fernow sah ein, daß die Dinge so einfach nicht lägen, wie es die Künstler dachten. Er betrachtete sie mit philosophisch-wissenschaftlichem Ernst; er ist einer der ersten unter den Kritikern, die über Kunst so gelehrt schrieben, daß den Künstlern schwer, ja unmöglich wurde, ihnen zu folgen. Die heranwachsende Wissenschaft der Ästhetik beginnt sich in der Kritik bemerklich zu machen. Die Künstler aber blieben in dem kindlichen Glauben, daß sie doch die Sache besser verständen als die Kritik, selbst wenn ihnen die Ästhetik ein Buch mit sieben Siegeln blieb. Lächelnd wehrte die Wissenschaft sie ab: Lernt denken, so werdet ihr bilden können!

Nur einer wendete sich öffentlich gegen Fernows Auftreten, Friedrich Müller, der sogenannte Maler Müller, der seit 1778 in Rom lebte, nachdem er als Künstler wie als Dichter sich einen Namen gemacht hatte. Als Dichter eine der beachtenswertesten Persönlichkeiten der Zeit, geneigt die dichterischen Moden mit Geschick aufzunehmen; als Lyriker den Volkston treffend, in seinen Idyllen Voßens Art jener Geßners gegenüberstellend; nicht ohne tieferes Gefühl für das, was wirklich bäurisch ist, gegenüber der Landmann-Schwärmerei der Zeit; als Dramatiker dadurch bemerkenswert, daß er sich an die Faustsage wagte, und in Golo und Genoveva die deutsche Geschichte auch nach dem Götz von Berlichingen mit Eigenart zu behandeln wußte — also kein „Alter", keiner, der am Bestehenden ängstlich sich festklammerte. Auch in der Kunst zum mindesten kein Akademiker von reinem Wasser. Er schuf nach antiken Stoffen, auch er mühte sich Ulysses und Ajax aus dem Reich der Schatten heraufzurufen. Aber er radierte auch mit flinker Nadel nach der Natur, in der Absicht auf Wahrheit und mit Gelingen. Müller schrieb 1797 in Schillers Horen gegen den Carstens anpreisenden Aufsatz Fernows. Er wurde sehr scharf, war sichtlich geärgert über das Treiben der beiden, über Carstens Neigung seinen Stuhl auf den Nacken der römischen Künstlerschaft zu setzen; er schrieb in berechtigter Verteidigung dieser gegen den kecken Angriff, der in Fernows Verkündigung einer neuen, einer besseren Kunst liegt. Er sah Carstens als einen Kranken an, nicht für einen Bruder der Titanen. Nicht ein Original sei er, sondern ein Mann von gutem Erinnerungsvermögen, fähig, sich aus Anderer Werke zu besamen. Das sehe man aus Carstens „Probestückchen", die im wesentlichen prunkvolle Aufdeckungen auswendig gelernter Muskel- und Falten-Phrasen seien, unschicklich an Kupferstiche nach Michelangelo und Raffael erinnern. Die unförmige Vergrößerung der Fleischmassen und auffallende Verkleinerung der Glieder, die Unachtsamkeit auf Richtigkeit in den Bewegungen gähnt ihn beim ersten Blick an, er zergliedert sie an der Hand der Anatomie. Der Vorwurf der Nachahmung sei ja kein entehrender: auch Raffael ahmte Michelangelo nach; doch die Weise, wie er annimmt und anwendet, zeichnet ihn ehrwürdig aus und läßt auch da, wo er keine Ansprüche darauf macht, den Grad des eigenen Vermögens erkennen. Wohl aber würde die Originalität ohne hinlängliche Kraft sich nicht lange oben erhalten, wenn ihr nicht der Reichtum der Kunst, die rich-

tige Erkenntnis der Gestalten und die Wissenschaft der Mittel zu Hilfe eile. Darum weist Müller den Carstens auf die alten Meister, damit er den sachlichen Teil seiner Kunst lerne, nämlich gut und schön malen, eine Figur wirklich vollenden; er weist ihn ferner auf die Natur, damit seine Studien mehr Sicherheit erlangen. Seit Raffael habe nicht so viel reiner Geschmack geherrscht, wie bei den heutigen Künstlern, trotz der ungünstigen Weltlage.

Der Streit zwischen den beiden Parteien war ohne Sieg, wie der Streit zweier, die in unverstandener Sprache miteinander hadern! Müller sah eben nicht, wie dies Fernow mit so stürmischer Begeisterung tat, in Carstens Gestalten Griechen, nicht in seinen Zeichnungen und Aquarellen fertige Meisterwerke. Und er sagt sehr richtig, wenn darüber keine Verständigung möglich wäre, würde das klügste sein, sich die Hände zu reichen und jeder seines Wegs zu gehen. Er sieht eben dort, wo Fernow Achill und die Seinen versammelt findet, ein paar Dutzend griechischer Bauernschulzen, die sich verbanden, Troja zu plündern, Kumpane aus den Herbergen von Jan Steen und Adriaen Brouwer. Daß er nur dies sieht, kann er nur in aller Ehrlichkeit betonen, freilich nicht beweisen.

Die folgende Zeit gab Fernow recht. Sie sah in Carstens die reine, fleckenlose Neugeburt des hellenischen Geistes. Die jüngste Zeit gibt Müller recht, wenigstens in vielen Punkten. Unsere Anschauung über das politische und geistige Leben der Hellenen hat sich gewandelt. Wir sehen mit Verehrung zu ihnen hinüber, aber nicht mit dem Wunsch der Selbstentäußerung zu ihnen hinauf. Sie sind künstlerisch die besseren; wir sind aber auch da, so gut wir es können, uns zu betätigen. Soll ich nun ein Obergutachten in der Sache Müller wider Carstens geben, wie es Richter bei streitigen Fällen zu haben wünschen?

Mir will scheinen, weder Fernow noch Müller verstand Carstens Bedeutung recht. Ich habe da gut reden, denn jene werden mir nicht antworten. Mir will nämlich das an Carstens groß erscheinen, was nicht hellenisch an ihm ist, trotz der Vorliebe für hellenische Stoffe: das was nämlich von ihm selbst ist. Dahin gehören freilich auch manche künstlerische Unbeholfenheiten, die auch kein Freund seiner Sache übersehen kann. Was Müller, der Künstler, an ihm tadelte, ist ganz unverkennbar richtig; was Fernow, der Philosoph, an ihm lobte, trifft nicht den Schwerpunkt seines Wesens. Die strittigen Gegenstände, nämlich Carstens Entwürfe, sind ja noch vorhanden, dem Vergleich mit den Urteilen zugänglicher gemacht wie damals, als jene gefällt wurden. Fernow sah in Carstens den Sohn der Griechen und als solchen feierte er ihn. Nur insofern als er hellenisch war, konnte er ihn verstehen. Das Dumpfe, Unaufklärbare, das sinnlich nicht gedanklich Tiefe in ihm übersah er. Er übersah vor allem, daß er so deutsch war, daß bis heute kein Nichtdeutscher ernstlich von ihm und seinen Werken Kenntnis genommen hat. Er übersah, daß dies die Grundlage für Carstens Beurteilung, für Carstens von Fernow geahnte Bedeutung für die Zukunft sei. Er übersah auch

Carstens von der seinigen ganz verschiedene Stellung zur Antike, die nicht auf Verstehen, sondern auf Empfinden sich stützte und daher sich nicht in Nachahmen äußerte, sondern in nur zu oft unbeholfen an die Italiener sich anlehnendem Nachdichten dessen, wodurch sie ihm das Herz bewegt hatte. So war er denn auch nicht rein antikisierend, sondern aller Strömungen voll, die die erregte Zeit durchfluteten. Fernow aber möchte ihn auf seine nüchterne Gesichtsauffassung festnageln, auf die eigene Unduldsamkeit gegen die Jahrhunderte der Vergangenheit, gegen alles, was nicht im philosophischen Exempel ohne Bruch aufging. Und so kam es denn, daß für Carstens, für den empfindungsreichen, stimmungsschwangeren, seinen Sinn unterworfenen, gegen Vernunftsgründe störrischen Sonderling das Urbild eines Kritikers des 19. Jahrhunderts als Vorkämpfer auftrat, indem er, ohne viel Umstände zu machen, den Maler in sein System einpferchte. Und so bereitete denn auch Fernow später dem Nachlaß des Freundes in Weimar und Jena willige Aufnahme; er bekehrte Goethe dazu, dem Toten nachträglich ein sauersüßes Zeugnis für Wohlverhalten auszustellen.

So laut in der Folgezeit der Beifall für Carstens erklang, so wenig beachtete man in Deutschland bis heute seinen echtesten Kunstgenossen, den Züricher Heinrich Füßli. Dessen Vater war der Maler Johann Kaspar Füßli, der Verfasser der Schweizer Künstlergeschichte, ein Mann, der inmitten des kunstwissenschaftlichen Lebens seiner Zeit stand, der Herausgeber von Winckelmanns Briefen an seine Schweizer Freunde, der Verwandte von Hans Rudolf Füßli, der durch sein Künstlerlexikon der Wissenschaft unschätzbare Dienste leistete. Johann Kaspars Söhne zogen ins Weite: der ältere nach Österreich, wo auch er im Sinne des Vaters kunstwissenschaftlich tätig war; der jüngere zog nach London. Von dort, in der Schule Reynolds gebildet, kam er 1770 nach Rom. Er trat aus dem Kreise der Klopstock, Wieland, Lavater in den der Mengs und Winckelmann. Mit diesem gemeinsam reiste er nach Neapel. In einem Schreiben von 1764 redet ihn der Gelehrte mit dem süßen Namen eines geliebten Sohnes an. Er spricht ernst mit dem 23jährigen, wie mit seinesgleichen über die herkulanischen Entdeckungen. Später in England wurde Füßli ein Vorkämpfer deutschen Geistes. Er übersetzte Lavaters Physiognomik, einiges aus Winckelmann, gab Vorlesungen über Kunst heraus, die 1803 wieder ins Deutsche übersetzt wurden. Man hat ihn in seinem neuen Vaterlande stets verhöhnt wegen seines schlechten Englisch. Noch gegen sein Lebensende hatte er seine Schweizer Aussprache nicht überwunden. So erzählte noch 1859 der Maler Rippingale: Es sei kein Stückchen von einem Engländer in dem zwergenhaft kleinen, aber beweglichen, mürrischen und ungestümen Manne gewesen, der eher einem Franzosen des ancien régime glich und auf engen Schultern und flacher Brust einen Kopf ohne Gefühl und Einbildungskraft trug. Aber Füßli wußte doch, sich in den geistigen Kreisen Londons seine Stellung zu machen. Cowper, der menschenscheue englische Übersetzer des Homer, der Befreier der englischen Dichtung vom französischen Vorbild, fand in Füßli einen gelehrten Kenner des klassischen Schrifttums, der zugleich

von tiefem dichterischen Verständnis beseelt war. Dante, Shakespeare, Milton, Spenser bildeten die Welt, die seinen Geist beschäftigte; Bilder zu seinen Lieblingsdichtern zu zeichnen, war ihm eine Hauptaufgabe des Lebens.

Füßli ist ein Mann voll inneren Lebens, voll innerer Gestalt. Gleich Carstens nicht zum Akademiker geboren, widersprach er eigentlich sich selbst, als er an des Klassizisten Barry Stelle Professor für Malkunst an der Londoner Akademie wurde. Nannte er Akademien doch ein Zeichen des Elends der Kunst; half er sich doch beim Eintritt mit dem Witz, daß er niedrig genug von sich denke, um der Anstalt anzugehören. Tatsächlich hielt er sich so hoch wie nur je Carstens es tat, war er sich der Überlegenheit über die Engländer, die ihn nie ganz als den Ihrigen nahmen, bewußt. Ihn stützte dabei das Gefühl von der wachsenden Größe des deutschen Schrifttums. Winckelmanns Schüler wurde der Vorkämpfer für Herders Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit; er beteiligte sich wie sein Vater am Ausbau der Kunstgeschichte, er gab in den Vorlesungen, die er an der Akademie hielt, einen Überblick über das Werden der Kunst in allen Ländern, der ein Meisterwerk ist an Selbständigkeit, Kraft und Sicherheit des Urteils. Rembrandt wird stets der rechte Maßstab dafür sein, inwieweit eine Zeit malerische Werte zu schätzen weiß. Dem Mißverstehen der Kunst Rembrandts bei den deutschen Klassizisten steht das Verständnis Füßlis gegenüber. Goethe feierte Rembrandt wohl noch als Denker. Aber einer der Seinen, Johann Gottlieb von Quandt, konnte noch 1853 die Begeisterung für den Niederländer als eine Modetorheit verspotten. Er würde ihm nur dann genießbar erscheinen, wenn man in der Malerei wie im Gesange des Tones ohne Verständnis des Inhaltes sich erfreuen könnte; er ist ihm ein Mann, dem es allein im sinnlich Ekelhaften und moralisch Empörenden gelinge, starke Wirkungen zu erzeugen; der selbst im Kolorit der braunen Tinte des Helldunkels von Caravaggio übertroffen werde; dessen Radierungen man nur in Kontur umzuzeichnen brauche, um zu sehen, daß er als Stecher nichts gleistet habe, als ein Spiel von Licht und Schatten. Dagegen erkannte Füßli die Kühnheit des Niederländers, mit der er sich den Schlüssel zum Tempel des Ruhmes geschmiedet habe. Rembrandt ist ihm trotz der ungeheuersten Mißgestalt und ohne Hinblick auf den Zauber seines Helldunkels, in allem, was irgend die Form betrifft, ein Genie ersten Ranges, das nur mit Shakespeare verglichen werden könne. Er wisse in jeder Wüste eine Blume zu pflücken, das Zufällige zur Schönheit zu erheben, Kleinigkeiten Bedeutung zu geben. Bei allem Hange, sein sicheres Auge auf die kühneren Erscheinungen der Natur zu heften, wußte er doch ihr in ihre Ruhe zu folgen, selbst dem Unbedeutenden und Dürftigen Wert zu geben. Ebenso steht Füßli zu Michelangelo. Dem ständigen Gejammer der Zeit, daß diesen sein heftiger Geist verleitet habe, die Grenzen der Kunst zu überschreiten, setzte Füßli die helle Freude über die Pracht im Entwurf, die unendliche Mannigfaltigkeit und Breite entgegen; die Bewunderung der Größe, mit der der Florentiner alles, selbst die Mißgestalt erfüllte: Der Höcker des Zwerges hat bei ihm den An-

strich der Würde; seine Weiber sind Sinnbilder der Geschlechtsvermehrung; seine Kinder tragen den Keim des Mannes in sich; seine Männer sind vom Stamme der Riesen. So geht Füßli die Reihe der großen Künstler durch als ein Meister der Darstellung, als ein Mann mit wahrhaft großartiger Auffassung und durch die Begeisterung für das Selbständige geschärftem und vertieftem Blick. Sprach er gleich englisch, sprach er vor Engländern, so wollen wir Deutsche uns diese machtvolle Erscheinung doch nicht rauben lassen: Seine Hörer verstanden sein innerstes Wesen nicht, wußten nur seine sprachlichen Fehler mit billigem Witz zu verhöhnen. Nur wenige haben in dem Sonderling die tüchtige Natur erkannt, den Mann gerecht gewürdigt, der unter Genie die Kraft verstand, den Kreis menschlicher Einsicht zu erweitern, Neues in der Natur zu finden oder Gefundenes neu zu verwerten; der in der Schönheit nicht die romanhafte Träumerei der platonischen Philosophie erblickte, sondern das harmonische Ganze, das Zusammenstimmen der Teile; der sie nicht als selbstische Herrin wünschte, die den Thron heute behauptet, um ihn morgen zu räumen. Dabei erkannte er die Schwächen der deutschen Gelehrsamkeit: Er verhöhnte Winckelmanns „frostige Ekstase" über den Laokoon; den Versuch, die Einzelerscheinungen in diesem Werke wie mit dem Zirkel zu bestimmen, der nicht viel klüger sei, als wenn man die Sturmeswoge messen wolle: diese stürmische Stirn, die gerümpfte Nase, das Versinken der Augen, vor allem den langgezogenen Mund, in dem das letzte Zucken sitzt, Züge der im Rachen des Todes kämpfenden Natur. Da ist überall ein echt künstlerisches Mitempfinden, ein tiefes Verstehen gegenüber dem Deuteln und Erklären: Lionardo nennt er ganz Ohr, ganz Auge, ganz Sicherheit der Hand, die jede Schönheit in ihren Zauberkreis zog, unersättlich im Versuchen; Raffael erkannte er mit einer für die Zeit einzigen Feinsinnigkeit als den Meister, der den Augenblick des Überganges, die Krise zu finden wußte, die das Vergangene in sich trägt und mit dem Künftigen schwanger geht; in der Carracci Bestreben, ungleiche Fäden in ein Gewebe zu wirken, sah Füßli das Ende, das Verschwinden des Charakters, das Verlaufen in Mittelmäßigkeit, in das Nichts, in Guido Reni Theateranmut. Überall ein auf sinnliches Erkennen, auf künstlerisches Eingehen in die Eigenart begründetes reifes Urteil! Ich wüßte keinen Deutschen, aber auch keinen Nichtdeutschen aus der Zeit um 1800, dem die jüngste Kunstkritik so zustimmen kann als Füßli.

Wie kühn er sich über Erfindung äußert! Warum soll der Künstler sich auf Sage, Geschichte, Dichtung allein stützen? Soll allein ihm der unmittelbare Zugang zur Seele verschlossen sein, soll er ihn nur vom Dichter als Almosen hinnehmen? Würde die Gruppe des Laokoon nicht auf uns wirken, wenn dessen Sage uns nicht erhalten wäre? Michelangelos Schlachtkarton lehrt ihn, daß nicht die Bedeutung des geschichtlichen Vorgangs die Bedeutung des Werkes bedinge. Dies beruhe darauf, daß alle Formen der Bewegung gleich einem Regenstrom aus des Meisters Seele hervorgequollen seien. Dasselbe lehrt ihm Raffaels Stanza del Incendio. Er hat das volle Verständnis dafür, daß der Nerv, die innere Erschütterung und die Sicherheit des Auges und der Hand den

Künstler macht, nicht der Inhalt. Er prüft die Sixtinische Decke auf ihren zeichnerischen Aufbau, wie sie ihren Mittelpunkt hat, von dem alle Teile ausgehen und zu dem alle hinführen, wie nirgend die Handlung erlischt, der vom Arm des heranfliegenden Gottvaters ausgehende Funke das neugebildete Wesen elektrisiert, das zitternd lebendig, halb aufgerichtet, halb noch zurückgelehnt, seinen Urheber zu begrüßen eilt. Dies Beleben des Kunstwerkes erkennt er als die wahre künstlerische Erfindung; und das steht ihm sichtlich höher als die geschichtliche Kunst, von der er als wichtigste Aufgabe Erfassen der zeitlichen Eigenart in ihren Hauptformen, nicht in ihren Nebendingen fordert.

Als Maler ist Füßli nicht leicht zu würdigen. Er hatte mit Carstens die Abneigung gegen das Naturstudium gemein, ebenso die Mißachtung der Farbe. Er konnte malen: die Zeitgenossen erzählen, daß er es selbst mit der Linken konnte, wenn die Rechte ermüdet war. Aber er hatte nicht eben viel Farbe. Das lag in der Zeit. Denn bei ihr galt der Realismus zumeist als Anhaften am Kleinen, die Farbe als ein Nachspüren nach den Abfällen von den Paletten der Vornehmen in der Kunst. Es war ein Schicksalswitz, daß er Lehrer für Malen an der Londoner Akademie wurde. Seine Begeisterung für Michelangelo hat ihm wenig genützt. Denn von diesem nahm er nur die zeichnerische Breite auf, die Freude an der Muskelpracht. Auch in dieser Richtung ähnelt er Carstens. Diese Pracht ist nur zu oft leer, kahl, ohne Leben. Selbst wenn er Shakespeares Titania schildert, verläßt ihn das Muskelpathos nicht; da wird Bottom zu einem fliegenden Herkules, Puck zu einem winzigen Athleten aufgebläht. Seine Helden erscheinen wie Preisfechter, seine Schwerter sind Bihänder, deren Stahl sich unter der Wucht der sie Führenden biegt; seine Frauen gehen wie auf Stelzen daher. Er hat keinen Witz. Sein Falstaff wird zum wandelnden Federbett, sein Hamlet ein irrsinniger Seiltänzer. So schildert ihn noch 1860 Walter Thornbury, und nicht ohne Grund. Aber wenn man dann seine Werke selbst mit diesem Urteil vergleicht, so überkommt einen die Lust, ihn mit dem Maße zu messen, das er selbst an Rembrandt anlegte. Trotz der ungeheuersten Mißgestalt und der Leerheit in den auf Größe ausgehenden Linien ist er ein auf sich selbst begründeter Künstler. Sein Sinn stand auf das Phantastische, auf das mystisch Tiefe und, wie beides damals erfaßt wurde, auf das Erregen von Schauder, von Schrecken. Carstens wurde in Rom zu einem Vorboten des Hellenismus in der Kunst, Füßli, aus gleichem Holz geschnitzt, in London zum Romantiker. Man sehe trotz allem seine Titania: Da ist ein wunderbares Empfinden für dichterischen Inhalt, ein freies Vertiefen, ein Gebären aus der Anschauung heraus; man sehe sein Albdrücken, das 1781 für 400 Mark verkauft wurde, während der Bildnismaler Lawrence im Jahre 300000 Mark verdiente: Ein Mädchen schläft in schlechter Lage, der Kopf tief; auf ihr sitzt der Alb, ein Klumpen mit großen Ohren, ein vertrackter Viehmensch. Hinter einem Vorhang hervor schaut die Nachtmahr, die Stute mit glotzenden und doch blinden Augen, wiehernd, gespenstig; es ist echtes Dichten in dem Bilde, ein Erfinden, das aus der Seele, nicht aus dem Verstande kam, sinnliche Wiedergabe eines innerlich Er-

schauten. Daß so etwas ein Mann malen konnte, der aus Italien kam, der klassischer Gelehrsamkeit voll war, das ist eine wahre Tat freien, tiefen Empfindens, das war aber doch auch nur in England möglich, im Lande der aufwachenden Romantik.

Füßli wurde in Deutschland durch seine Buchillustrationen bekannt. Hans Heinrich Meyer in seinem unter Goethes Namen erschienenen Entwurf einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts bezeichnet 1805 Füßli als den Künstler, der von den neueren Bekennern des Michelangelo das meiste Talent bekunde und den noch größerer Ruhm erwarte. Die gewaltigen Formen seines Vorbildes nachahmend, füge er noch düstere Beleuchtung und Grausen erregende Gegenstände hinzu, um, wäre es ihm möglich gewesen, das Entsetzliche hervorzubringen. Fruchtbarkeit der Erfindung und echt dichterischer Gehalt werden seinen Arbeiten nachgerühmt; sein Ödipus, König Lear, Wilhelm Tell, Macbeth werden als untadelhaft in der Erfindung, gezwungen in der Stellung der Figuren, theatralisch im Handeln bezeichnet.

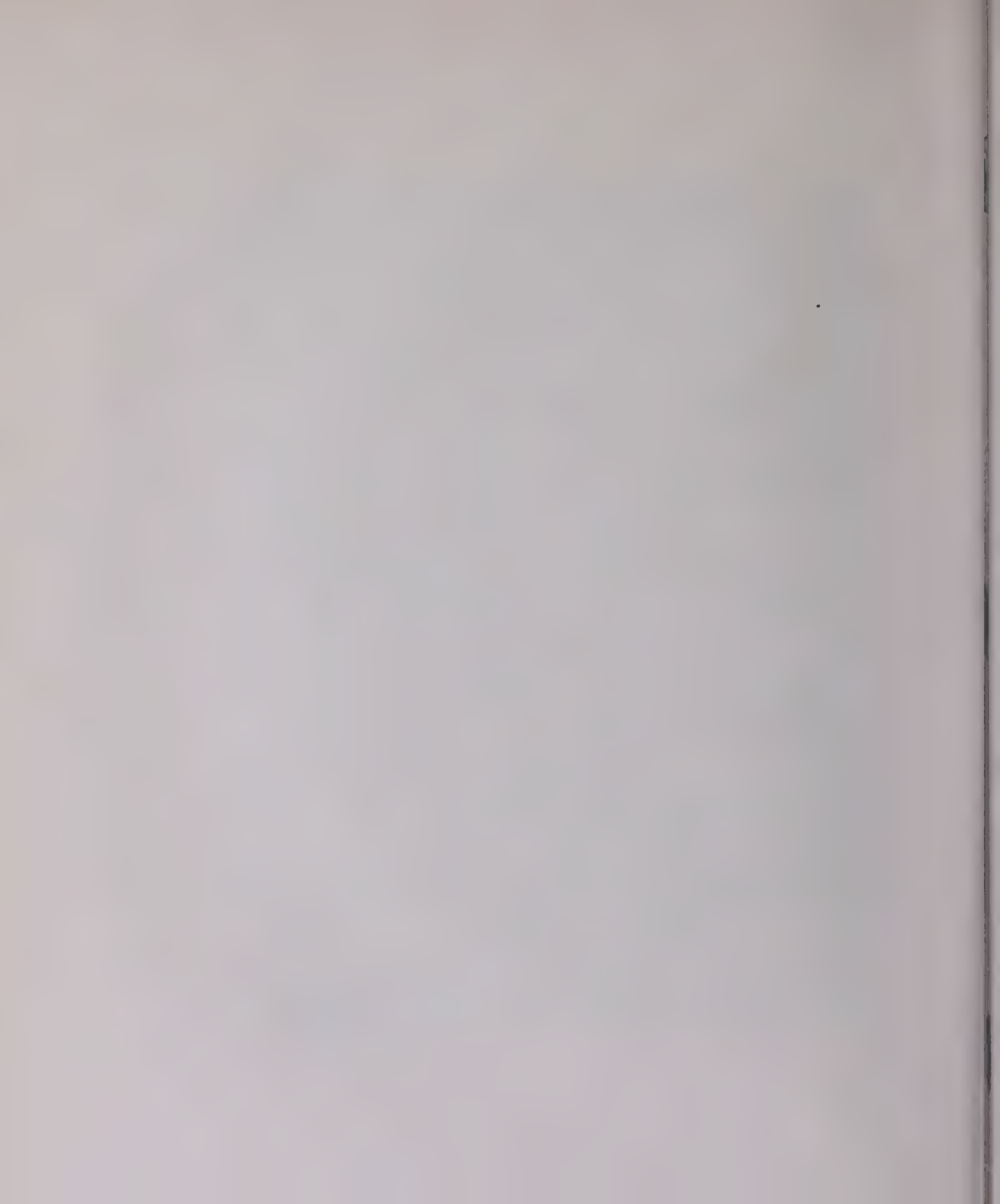
Einen Nachfolger hat Füßli zunächst in Moritz Retzsch gefunden. Diesem Dresdener Künstler hat England mehr Anerkennung gezollt als Deutschland. Seine Umrisse zu Goethes Faust, später zu Schillerschen Balladen, erschienen in ziemlich harten Stichen; von seinen wesentlich besseren Zeichnungen erhielt sich viel im Dresdener Kupferstichkabinett. Es sind Zeugnisse einer sehr eigenartigen Kunstauffassung. In den Linien ist noch etwas von der Rokokoanmut, in der Kleidung herrscht das englische Theaterkostüm vor, wie es unter Garrick sich entwickelt hatte, jene unerfreuliche Mischung von Mittelalter und Renaissance, die den Modernen so oft den Wert der Zeichnung der unter ihr sitzenden Gestalt verkennen läßt. Aber hier ist ein voller Strom der schaffenden Phantasie, ein wirkliches Ausleben in den dargestellten dichterischen Vorgängen. Retzsch hat die romantisch-kirchliche Strömung der Folgezeit nicht mitgemacht: er verspottete in einer Zeichnung jene, die Raffael und die Bildnerei der Alten verwarfen; er schlug den Weg ein, den drüben in England Flaxman und Blake wandelten. Sind doch Flaxmans sprudelnd geistreiche Arbeiten von tiefstem Einfluß auf die jungen Künstler jener Zeit gewesen.

Der Umriß, die einfache Linienzeichnung, wie sie Flaxman schuf, war als das beste Ausdrucksmittel für hohe Kunst von der Ästhetik anerkannt worden. Fernow hatte dies als Carstens Ansicht verkündet; die Maler beugten sich diesem Urteil. Der Künstler habe, so hieß es, zur Darstellung der Natur auf der Fläche zunächst die Zeichnung. Sie gibt Form, Rundung, Beleuchtung, Haltung, Helldunkel, ja bis zu einem gewissen Grade auch die Farbe. Der ästhetische Ausdruck wird also durch die Zeichnung allein schon ausreichend wiedergegeben; sie nur macht das Kunstwerk zum Gemälde. Die Farbe ist also ideell überflüssig. Daher sei sie auch schwerer in Regeln zu fassen, müsse nach praktischem Kunstsinn ausgeführt werden. Es sei ferner nicht möglich, die Färbung zu idealisieren, die Natur nach der farbigen Seite zu übertreffen. Denn die Farbe sei etwas Tatsächliches: wahreres Fleisch als das wahre gäbe es nicht; das Licht selbst sei in sei-



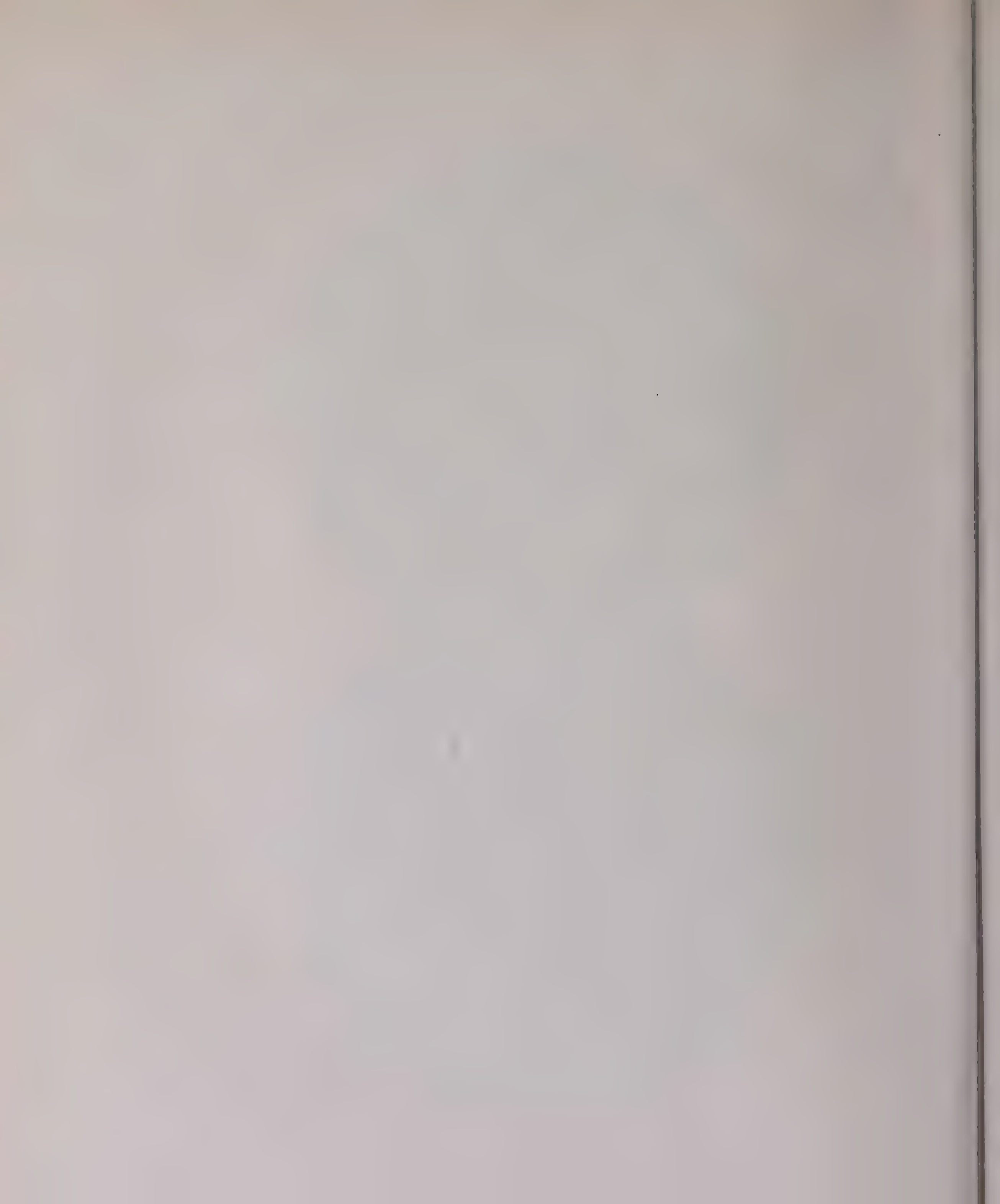
PETER CORNELIUS: GRETCHEN IM KERKER

Zeichnung





BARTEL THORWALDSEN: MORGEN UND NACHT



ner Wirkung unerreichbar. Wohl aber lasse sich auch in der Färbung die Überlegenheit des Künstlers über die Natur dartun. Und zwar in der Beleuchtung, die nicht zufällig, sondern planmäßig geordnet sein müsse; ferner in der „Haltung", wie Fernow die Abstufung der Dinge durch die zwischen den entfernteren Gegenständen sich einschiebende Luft bezeichnet; im Helldunkel, indem Licht, Schatten und Mitteltöne so verteilt werden müssen, daß eine durch sich selbst gefällige Einheit für die Empfindung entstehe. Nur in der Beobachtung dieser Regeln kann der Maler zu seinem wahren Ziele kommen: Zur Vereinigung der größten Wahrheit und Schönheit der Färbung im einzelnen, mit der größten Schönheit und Einheitlichkeit im ganzen.

Diese Lehre stellt den ästhetischen Ballast dar, der Peter Cornelius von Hause aus mit auf den Weg gegeben wurde. Als begeisterter Bewunderer Goethes machte er, nach mehrfacher Beteiligung an den von den Weimarischen Kunstfreunden ausgeschriebenen Wettbewerbungen, gleich Retzsch sich an die Darstellung des Faust. Er wollte ihn im Geiste des 16. Jahrhunderts wiedergeben und warf sich eifrig auf die Erkenntnis der Kunst jener Zeit. Viele Gedanken aus alten Holzschnitten sind mit in seine Entwürfe übergegangen, viele Anregung dankt er Füßli. Im ganzen aber schuf er ein Werk von merkwürdiger Größe, von erstaunlichem Ernst, dem bald in den Nibelungen ein zweites folgen sollte, das in mancher Beziehung reifer, wenn auch weniger ursprünglich ist.

Man hat bei Füßli wie bei Cornelius den Geist Michelangelos entdecken wollen. Wollte man boshaft sein, so könnte man sagen: das Urteil der Zeit entschied, ob Raffael oder Michelangelo das Vorbild gewesen sei, am Umfang und an der Bildung der Wadenmuskeln: runde Wade ist Raffael, solche mit scharf ausgeprägtem doppeltem Kopf ist Michelangelo. Es ist jedenfalls auf die Stilbestimmungen nach dem Vorbilde nur insofern etwas zu geben, als man daran das Urteil, nicht das Kunstwerk messen kann. Die Formen haben bei Cornelius eine andere Quelle. Er lernte vor allem an den Kupferstichen und Holzschnitten der Düsseldorfer Sammlung; dadurch war er nicht in das Wesen des deutschen Mittelalters, sondern in das der Renaissance eingedrungen. Nicht Dürer und Michelangelo, sondern die Kleinmeister regten ihn an, durch sie kam ein italienischer Zug in seine Kunst. Man kann durch Cornelius' ganzes Schaffen hindurch Motive aus Flötner, Amman, Stimmer und anderen Meistern des 16. Jahrhunderts verfolgen. Nur einmal wird er wirklich gotisch: bei der Darstellung einer in Holz geschnitzten Madonna auf dem Blatte, das Gretchen im Gebet zeigt. Es ist vielleicht die widerspruchsfreieste Figur der ganzen Reihe.

Wunderbare Fratzen schneiden in diesen Jugendwerken des Cornelius die leidenschaftlich erregten Menschen: der Drang nach Ausdruck verzerrt sogar den Knochenbau der Köpfe. Die Kiefer und Stirnen schieben sich vor; die Nasenrücken fallen ein; die Augen drängen sich schier aus dem Kopfe; die Linien sind hart, die Körperlichkeit wird oft ungenügend gewahrt. Aber wer geschichtlichen Blick für die Kunst hat,

der wird sich über das Befremden, das einst dem jungen Künstler entgegentrat, hinwegsetzen und herausfinden, was an diesen Zeichnungen die Altersgenossen in Cornelius den kommenden Mann der deutschen Kunst begrüßen ließ. Es ist gerade der Widerspruch gegen die alt gewordene Schönheit, das Gefühl für die Pflicht, die in Idealismus verkommene Kunst mit jungen Sinnen zu erfassen und wieder auf Persönlichkeit zu stellen. Wohl waren die alten Holzschnitte Führer des Cornelius, aber sie waren Führer ins Freie. Er wollte selbst etwas sein, aus sich heraus neue Werte gestalten. Es gärte noch unklar in ihm; aber die Ziele sind dem Künstler nie in voller Klarheit bewußt; sie sind immer umschleiert durch eine zum Schaffen notwendige Einseitigkeit. Denn das künstlerische Schaffen ist nie verstandesmäßig, planmäßig: Der Selbständige findet vielmehr erst in seinem Schaffen, so wie es aus ihm unwillkürlich hervorquillt, die Grundlage für sein theoretisches Denken; das Ausprägen seiner selbst lehrt ihn, wie gute Kunst sein soll. Die Ästhetik der Künstler ist immer Erklärung ihres eigenen Schaffens; die Richtung wird bei ihnen nicht durch ästhetische Überzeugungen bestimmt, sondern durch die Stellung ihrer Kunst zur Kunst der Zeit, aus der sie hervorging. Das starke Ich äußert sich eben im Verarbeiten der Zeitgedanken; der nachdenkliche Künstler in der Erklärung dessen, was er schuf.

Die Blätter zum Faust lagen, ehe sie gestochen wurden, Goethe zur Beurteilung vor. Er sprach sich 1811 wohlwollend über sie aus, gab aber Cornelius einen Rat, der für jene Zeit durchaus bezeichnend ist; er warnte ihn vor der Einseitigkeit und Unvollkommenheit des 16. Jahrhunderts und wies ihn auf die großen Italiener. Das, was das Starke an Cornelius war, die knorrig deutsche Natur, zugleich das der alten deutschen Kunst Verwandte, gerade das, so riet ihm der Dichter des Götz von Berlichingen, solle er vermeiden. Statt dem jungen Künstler zu raten, sich innerlich zu sammeln und ganz er selbst in seinen Werken zu werden, wies er ihn an, er möge aus sich heraustreten. Die Reise nach Rom war die Folge. Noch im selben Jahre traf Cornelius dort ein, wo er alsbald im Kreise der „denkenden" Künstler als der Führer begrüßt wurde.

Er teilte aber diese Stellung mit einem, den nur völliges Mißverstehen für einen Denker nehmen konnte, mit dem Dänen Bartel Thorwaldsen. Nicht, um ihn zum Deutschen umzustempeln, wie es oft versucht wurde, sei er hier betrachtet, sondern weil sein Einfluß auf die deutsche Kunst gewaltig war, weil in Rom die Deutschen ihm allezeit am nächsten standen, und namentlich, weil sein Schaffen die eigentliche Erfüllung dessen ist, was die deutsche Archäologie seit Winckelmann vergeblich erhofft hatte.

Thorwaldsen kam 1797, siebenundzwanzig Jahre alt, nach Rom, bezeichnenderweise durch die Straße von Gibraltar, ohne etwas von der Welt gesehen zu haben, die zwischen dem Sunde und dem Tiber liegt. Er war damals ein schon mit den Ehren der Kopenhagener Akademie ausgezeichneter Bildhauer. Sein gelehrter, in Göttingen gebildeter Landsmann Georg Zoëga, nahm sich seiner an; das Urteil, das dieser über ihn fällte, ist bezeichnend: Wohl besitze der junge Mann Geschmack, tiefes Gefühl, sei

er ein vortrefflicher Artist. Aber damit wußte Zoëga nichts Rechtes anzufangen. Er sei außerdem denn doch gar zu unwissend in allem, was außerhalb der Kunst liege; es sei ein Fehler der Akademie, Leute von so geringer Vorbildung nach Rom zu senden. da ihnen hier viel Zeit verloren gehen müsse. Spräche er doch nicht einmal eine fremde Sprache und habe er doch kaum die dunkelsten Begriffe von den Dingen, die er hier sehe. Und diese Unbildung blieb ihm zeitlebens. Seine Unterhaltung, sagt Rudolf Lehmann, der ihn im Alter kennen lernte, war von der allergewöhnlichsten Art, keine Sprache war ihm geläufig: das Dänische hatte er zum Teil verlernt; deutsch und italienisch konnte er sich zur Not, wenngleich nur fehlerhaft, ausdrücken; englisch und französisch fehlten ganz. Eine naive Einfachheit gab seiner Unterhaltung einen eigentümlichen Reiz. Kestner nennt sie freilich ein Hervorstammeln; schildert, wie Thorwaldsen, schlichter Feste sich freuend, mit der Gabe des Wortes nicht beglückt, lange Weilen sprachlos dasaß, wissenschaftlicher Unterredung unfähig, nur aufnehmend sich am Gespräche beteiligen konnte. Es mangelte ihm das Geschick im Lesen, obgleich er einige Werke deutscher und dänischer Dichter und den Homer in deutscher Übersetzung besaß; er kannte die Geschichte nicht und hatte ganz und gar nichts gelernt. Kestner sagte geradezu, er habe nie ein Buch gelesen. Was er wußte, waren hier und da aufgefangene Brocken. Wohl feierte man mit seiner Kunst den unbeholfenen Nordländer selbst, man erteilte ihm draußen in der Welt schier königliche Ehren. Aber mein Vater erzählte mir oft, wie man ihn in Rom auf den Festen der Ponte-Molle-Gesellschaft mitten im Saal auf einen Stuhl und diesen auf einen Tisch gesetzt, ihm eine Wachskerze in die Hand gegeben habe und selbst mit solchen um ihn in feierlichem Umgange herumgezogen sei; oder, als er am Tische eingeschlafen war, in grausamem Scherz alle Kerzen verlöscht, alle Fenster verschlossen und ruhig weitergeplaudert habe, bis er, erwacht, mit dem Schreckensschrei aufgefahren sei: „Ich bin blind!" Die jungen Künstler trieben „Schindluder" mit ihm, dem schönen, ordenbeladenen Greise mit den schneeweißen Locken und träumerischen grauen Augen.

Thorwaldsens Landsmann, Julius Lange, hat des Meisters Kunst geistvoll gekennzeichnet: der Däne, der in Rom lebt, dem Vaterland entfremdet, ohne am Tiber heimisch zu werden; der keinem Staat und außer durch die Geburt keinem Volk angehörte; der inmitten der großen Völkerbefreiungskriege Grieche in seiner Kunst wurde, also in der einzig ihm gegebenen Form geistigen Auslebens. Inmitten des gewaltigen Kampfes, der das nichtfranzösische Europa in den Zustand ähnlicher Vaterlandslosigkeit zu stoßen sich anschickte, blieb dieser Mann in völliger Ruhe, ohne jede künstlerische Teilnahme an dem Treiben draußen in der Welt: er wurde wohl Heldendarsteller, doch ein solcher, der die Tat, die Erregung, ja die Leidenschaft floh; der Mars selbst ist ihm der friedenbringende Gott; die Ilias bietet ihm nie den Stoff für ein Kampfbild: er schafft die Bildsäulen, Feldherren und Staatsmänner seiner Zeit, doch nicht mit der Absicht auf Ähnlichkeit — oft sind sie geradezu Erfindungen, die nur bescheidenen Zusammen-

hang mit der wirklichen Gestalt des zu Ehrenden hatten —, sondern als ideale, der notwendigen Härte jedes heldischen Wirkens Entrückte, höchstens als nach vollendeter Tat Ruhende: Es sind dem in seinen Entschlüssen und Handlungen schwankenden Bildner selbst entsprechende weichherzige Begriffe von Mannheit und idealem Heldentum.

Vielleicht kein Meister in Europa erfüllte so sehr die Forderungen der wissenschaftlich Denkenden, der an Plato und Aristoteles geschulten Köpfe, wie dieser Mann, der all die Kunstwissenschaft nie beachtet und noch viel weniger je verstanden hat. Wie in den Bildwerken der Alten, so fand man in den seinigen den Geist, nach dem man sich in der Kunst sehnte, in Leben übertragen. In ihrer Einfachheit bot Thorwaldsen den reichsten Stoff für die Erklärung, für geistreiche Auslegung. Keiner ist hellenischer als dieser Däne, der der klassischen Bildung, der Primaner- oder gar Professorenweisheit so gänzlich bar war; ja er erscheint wie ein Hohn auf die Forderungen an Bildung, wie sie die klassische Ästhetik an die Künstler stellen zu müssen glaubte. Der hellenische Geist in ihm ist nicht ein wissenschaftlich erkannter, sondern künstlerisch empfundener. Die Erlösung von der Rokokoanmut, die Thorwaldsen vollendete, nachdem so viele vor ihm sie angestrebt hatten, ist bei ihm nicht das Ergebnis einer Überzeugung, einer Absicht, sondern eine Form des Sehens. Er hatte sich in Zeiten der eigenen träumerischen Tatenlosigkeit, die Zoëga einfach für Faulheit hielt, in Rom völlig eingearbeitet, sich eingelebt in die in Rom ihn umgebende Antike und schuf in seiner Weise aus ihr fort. Wohl steckt in seinen gezeichneten Entwürfen noch viel von der Linienführung des 18. Jahrhunderts, in seinen fertigen Arbeiten ist diese fast ganz überwunden; abgestreift ist das absichtliche Gegenüberstellen starker Gegensätze, namentlich in der Behandlung von Körper und Gewand, das Hinzielen auf Schattenwirkung, auf bewegten Umriß. Alles rundet sich bei ihm, alles glättet sich zu schlichter Linie, zu einfachen, stillen Wechselbeziehungen. Ebenso ruhig, ebenso abgeneigt gegen jede Erregung, wie im Gegenstande seiner Kunstwerke, erweist sich Thorwaldsen in deren Form. Nur ein Meister, der geistig nicht in seiner Zeit lebte, ihr wie seinem Volke bloß durch Geburt angehörte, nicht durch innere Verkettung, konnte sich so ganz in eine fremde Zeit versenken. Er ist weder persönlich noch national, er redet in allem, was er schafft, die Sprache anderer, dient dem Glauben anderer. Wilhelm Schadow wirft ihm vor, daß ihm die christliche Offenbarung verschlossen gewesen sei; daß ihm der Hauch des heiligen Geistes gefehlt habe; daß er ein Heide gewesen sei in Lebensart und Überzeugung. Aber Thorwaldsen sah nicht ein, warum er glauben solle, was er darstelle. Er glaube ja auch nicht an griechische Götter. Und so bildet er, trotz manchem Widerspruch, für die katholische wie für die protestantische Kirche, beiden soweit nach Geschmack, als sie in idealistischer Schönheit den Ausdruck ihres Wesens verstehen; er stellt polnische Helden und dänische Staatsmänner, englische Frauen und deutsche Könige dar, ganz ohne einen Augenblick darüber in Zweifel zu sein, daß sein naives Schönheitsgefühl, sein Können ihn befähige, jeder Aufgabe gerecht zu werden.

Er bildet, getragen von der Absicht, jenes hohe Menschentum wieder herzustellen, das als der Gesamtinhalt der antiken Kunst den Nachahmern vor Augen schwebte. Seine Götter und seine Menschen, sein Christus wie seine Apostel, sie dienen alle diesem Ziel. Das Gemeinsame in ihnen überwiegt das Besondere. Selbst das Geschlecht schwindet unter seinen Händen. Man rühmt die Keuschheit seiner nackten Frauengestalten, man erkennt, wie sie sich zurückziehen, selbst in ihrer Entkleidung geistig umhüllt, abgeklärt erscheinen. Man pries dies vor allem, nachdem die Renaissance die sinnliche Kraft, und das Rokoko den sinnlichen Reiz des Frauenleibes vor allem betont hatte. Bei Thorwaldsen fehlt beides fast ganz. Seine Frauen haben wohl die Organe ihres Geschlechtes, aber sie erscheinen trotzdem geschlechtlos, wie nicht geeignet zu empfangen und zu gebären, ganz im Gegensatz zur Antike. Seine Kinder sind kleine Große, seinen Männern fehlt der männliche Wille, die zeugende Tatkraft. Canova ist ihm hierin noch weit überlegen. Dagegen folgt auf Thorwaldsen in breiter Masse die Bildnerei des Nackten, die an der Klippe der Sinnlichkeit vorbeizusegeln weiß, indem sie sich in eine Hämmlingsempfindung hineinversetzt, wähnend, dadurch klassisch, keusch zu wirken; jene Schule von Bildhauern, die sich allem Gegenwärtigen verschließen zu müssen glaubte, um im Vergangenen zu schaffen; die die Volksart in sich mit Mühe überwand, weil sie in Thorwaldsen nie lebendig geworden war. Neben den Deutschen sind namentlich die Engländer in diese Schule gegangen: die Foley, Gibson, Chantrey, Campbell, Westmacott und wie sie alle heißen, die von Rom und London aus die englischen Schlösser mit keuschen nackten Marmorweibern und die Straßen mit Bronzedenkmälern von Helden, Dichtern und Denkern in idealer Tracht und von idealer Gestalt füllten. Es ist bezeichnend, daß Italiener und Franzosen sich nur in Ausnahmen, man möchte sagen aus Geschäftsrücksichten, dieser Schule anschlossen. Das gemeinsam Germanische jener Zeit ist sicher in Thorwaldsen neben der Antike entscheidend, sein Einfluß auf das deutsche Wesen gerade aus der Verwandtschaft, aus der gleichen Unsicherheit im Volkstum erklärlich. War doch damals die dänische Bildung der deutschen noch aufs engste verschwistert, bildeten doch die jungen Schleswig-Holsteiner, die einen so großen Einfluß auf die Gesamtentwicklung gewannen, ein bindendes Glied in dem noch durch keinen Mißklang getrübten Verhältnis.

Der geistige Vorgang, der sich bei Thorwaldsens Schaffen vollzog, ist vielfach untersucht worden. Sein Merkur bot dafür das beste Beispiel. Kestner erzählt uns, wie er entstand: Thorwaldsen sah einen Burschen in der halb stehenden, halb sitzenden Haltung: der Vorwurf reizte ihn und er fand bald den Gott, den er für diesen Vorwurf verwenden könne. Mein Vater erzählte mir oft lächelnd, wie Gelehrte in Thorwaldsens Werkstätte sich über die tiefere Bedeutung der Haltung einer eine Schale darbietenden und dabei zurückgebeugten Gestalt gestritten und wie Thorwaldsen als Antwort ein Brett aufgehoben und sich vor jene hingestellt habe, zurückgebeugt des natürlichen Gleichgewichtes wegen. Wie also nicht Überlegung, nicht wissenschaftlicher Geist dem

Bildner die Gedanken eingegeben, sondern Naturerfahrung, ruhig sachliches Sehen. Ebenso bei seinem Kopenhagener Christus. Auch hier wird erzählt, wie er dem Beschauer die Stellung, die denkbar einfachste Haltung des Körpers vorgemacht und so in der Natur die Anregung und die Rechtfertigung seines Schaffens gefunden habe. Man bewunderte, wie er in sorgenvollem Denken die Gestalten innerlich ersann und sie dann in freudiger Arbeit schnell in Ton übersetzte; wie dann aber als Übergewicht zu seinem subjektiven Schaffen ein objektiveres hinzutrat; wie frei von der bewußten Absicht ein unbegreifliches, dunkles dem Schicksal vergleichbares, in ihm schlummerndes Etwas ohne des Künstlers Wissen und Zutun, ja gewissermaßen seiner Freiheit entzogen, zustande kam; wie durch eine vom Künstler unverdiente Gunst der Widerspruch in seiner Tätigkeit gelöst, ihm selbst zur beglückenden Überraschung ein objektives Kunsterzeugnis, also aus bewußtem Handeln und unbewußtem Genie eine absolute Harmonie entstand. So vollzog sich nach Schellings Lehre und Worten der an Thorwaldsen besonders klar sich darstellende Vorgang. Es bedurfte jenes unbegreiflichen Etwas, des Genies, um aus der Verehrung der Antike über die Nachahmung hinaus zu einer Kunst des Schaffens in ihrem Geiste zu führen. Die eigentliche Blüte des Neuhellenismus entstand nicht auf dem Wege des Grübelns über die Alten, nicht durch eine Wiedergeburt ihrer Denkart, sondern durch einen Mann, der einfach sinnlich in einen Teil der Schöpfungen Griechenlands, in die Bildhauerei sich einlebte, wie ein Schüler in die Art des Meisters, der ohne viel Nachdenken und mit unglaublich bescheidenem Wissen die Dinge in der Natur auf antike Art zu sehen lernte. Frägt man sich, wo in Thorwaldsens Wirken die eigentliche künstlerische Tat liege, in seiner Aufnahme der Antike oder in seiner Vertrautheit mit der Natur, so wird man dieser vor jener das Übergewicht einräumen müssen. Andere waren bessere Kenner der Alten, als er; ihn erhob, daß er als Kenner der Alten der Natur gegenüber unbefangen blieb. Der durch ihn zur Vollendung gebrachte Sieg des Neu-Alten beruht nicht auf der wissenschaftlichen Kenntnis der erhaltenen antiken Reste, nicht auf Winckelmann und seiner gelehrten Schule. Wenn Zoëga, der Gelehrte, Thorwaldsen in dessen ersten römischen Zeit mit Rat zur Seite stand, ihn auf Verstöße gegen Formen der Alten hingewiesen hat, so ging doch die Einwirkung des alten Kunstgeistes, wie ihn die Zeit verstand und die folgenden Jahrzehnte priesen, von der Kunst selbst, nicht von diesem Gelehrten aus. Das Dämmerlicht der wiederauferstandenen Sonne Athens hatte Winckelmann wohl geahnt, ihr Kommen ahnend verkündet, „der reinen Plastik ätherhellen Tag" aber erst Thorwaldsen, der Ungelehrte, Unbewußte, offenbart, der von all dem Denken über die Kunst nichts verstand; der kaum ein wenig Mythologie und Allegorienkunde getrieben hatte, keine Zeile griechisch oder lateinisch zu lesen wußte, der ein Böotier war im Sinn des wissenschaftlichen Geistes der Zeit; der trotz seiner Größe als Künstler von jedem „Gebildeten" im stillen und auch oft genug im lauten gehöhnt und über die Achsel angesehen wurde; dem aber eines gegeben war: künstlerische Sinne! Sinne, die nichts

wollten, nichts dachten, nichts ahnten als das sinnliche Nachschaffen des in der Natur Gesehenen, das Verwirklichen der aus ihr geschöpften Vorstellung von den Dingen durch die schaffende Hand. Der Traum der Wissenschaft war, die Antike erneuert wieder in das Tagesleben herauf zu beschwören: Seine Erfüllung aber war ihrer kritischen und daher nicht bildenden Arbeit versagt. Jedoch in der Kunst wurde er durch einen Mann zur Wirklichkeit gemacht, der, von aller Wissenschaft frei, nur Künstler war. In England lebte einer, dem es ebensosehr an „Bildung" mangelte und den eine gleiche Höhe der künstlerischen Kraft auf ganz andere, volkstümliche Wege führte, der Maler Turner. Beide waren starke Naturen in der Einseitigkeit ihrer rein sinnlichen Begabung, beide Rätsel für die Zeit, die da glaubte, daß allein der Verstand und das Wissen auf den Gipfel der Menschheit führen könne.

Thorwaldsens künstlerische Laufbahn war die ungetrübten Glückes. Seit sein Perseus die begeisterte Anerkennung selbst des Canova gefunden, seit dieser zugegeben hatte, daß das Werk des Dänen der Anfang eines neuen großen Stiles sei, verließ ihn die Bewunderung der Welt nicht mehr. Vielleicht nur die Franzosen, die um Rude und David d'Angers sich Sammelnden und die ganz auf das Mittelalter versessenen Romantiker wußten an ihm zu tadeln; doch auch sie nur unter Anerkennung seiner Größe.

Heute liegen die Dinge etwas anders. Wir sind heute nicht mehr so freigebig mit dem Worte Vollendung bei Betrachtung der Kunstwerke. Wir haben gelernt, selbst die Antike kritisch zu betrachten, den geschichtlichen Aufbau ihrer Entwickelung festzustellen und dabei für jede Zeit das Eigene nach seiner Abhängigkeit von Schulung des Meisters und besonderer Begabung. All das sind Grenzen jener Vollendung, die früher im reinen Sinn so oft gefunden wurde, solange in der Kunstbetrachtung die mehr mit schwärmerischem Augenaufschlag, als mit festem Hinsehen nahenden Romantiker und Klassizisten das große Wort hatten. Und eine begrenzte Vollendung ist eben keine. Wir suchen jetzt weniger das Göttliche in der Kunst, als das gesteigert Menschliche. Wir fordern daher von der Kunst überhaupt nicht mehr eine reine Vollendung, sondern eine aus den Bedingungen sich ergebende erhöhte Eigenart. Wir können die Schwächen eines Werkes erkennen, ohne es darum für schwach halten zu müssen. Denn wir bescheiden uns, glauben nicht einmal mehr an die Untrüglichkeit unseres eigenen Urteils, das ja auch nur ein Ergebnis aus Zeit, Schulung und eigener Begabung ist.

Und so ist's denn auch nicht möglich, über Thorwaldsen ein Urteil zu geben, das den Anspruch auf allgemeine Gültigkeit erheben kann. Ich erinnere mich der drolligen Verzweiflung, in der ich eines Tages einen bekannten Berliner Romanschreiber traf, der eben aus Kopenhagen zurückkam. Er war mit hoher Spannung in das Thorwaldsen-Museum gegangen, den Bau, der das Grab des Meisters umfaßt und mit diesem einen Überblick über sein Lebenswerk. Wie feierlich! Wie tönen jedem Gebildeten Worte höchsten Beifalls über ein kleines Volk im Ohr, das so seine Toten zu ehren weiß. Der Berliner hatte aber ein langweiliges, schlecht gehaltenes Ganze gefunden und darin Bild-

werke, die ihm geradezu entgegengähnten. Immer wieder derselbe Kopf, derselbe tote, gleichgültige Ausdruck, dieselbe Rundung der Glieder, dieselben Maßverhältnisse, an den zahllosen Flachbildern verwandte Verteilung der Gestalten auf die Fläche, derselbe Aufbau, der so glatt und sicher gegeben, das Schema nur zu deutlich offenbarte, dieselben unbedeutenden Handlungen, ruhigen Bewegungen. Eine ungeheure Menge von Gestalten, doch ein Geschlecht naher Verwandter, die man kaum voneinander zu unterscheiden vermag, alle ohne eigentlichen Willen, ohne Leidenschaft, ohne Blut. Mit Angst sucht man nach dem Salz von ein wenig Sünde in diesem Meer stilistischer Tugendhaftigkeit. Und wo man einen Anklang findet einer wirklichen Menschlichkeit gegenüber den Erzeugnissen einer mit mathematischer Sicherheit arbeitenden Maschine für stilvollen Hellenismus, da ist's ein Rest Rokoko, ein Rest Canova, ein weicherer Schwung, eine flüssigere Linie. So in den Rundbildern Nacht und Morgen.

Auch den Dänen ist ihr berühmter Landsmann schon längst langweilig geworden. Und wenn ich mich auf Herz und Nieren prüfe, so ist er's mir auch. Das mag an uns liegen, die wir in einem bewegteren Dasein hinleben, als es jener in Rom hatte; wir, die wir nicht, wie er, alle Abend im Café um ein paar Pfennige Zahlenlotto spielen oder uns Andersens Märchen vorlesen lassen können — auch dieser war als Gesellschafter ein Langweiler ersten Ranges, wie mein Vater mir erzählte —; es liegt an uns, die wir die Kunst in ihrer Vielheit verstehen wollen; und ich besonders, der ich jahrelang, infolge meiner kunstgeschichtlichen Arbeiten im Geist des Barock und Rokoko heimisch war, der ich lieben lernte, was die Hellenisten wie das höllische Feuer flohen, der ich Schönheit an Dingen zu sehen begann, die damals zumeist Abscheu erweckten, z. B. an Bernini — wir alle, die Nervösen, wie die kunstgeschichtlich Verbildeten sind nicht die rechten Leute für Thorwaldsen. Er schuf eben aus seiner Zeit und für seine Zeit: nicht für die Helden der napoleonischen Kriege; Politik ging ihn so wenig an, wie Goethe; er schuf für die große Gemeinde der in Schönheit Trunkenen. Vorbei! vorbei! Die Zeit stürzt alle Größe. Nicht weil sie wirklich besser wird, wie sie selbst stets glaubt; sondern nur weil sie anders wird.

In Rom thronte nach den Befreiungskriegen neben Thorwaldsen Cornelius, um den auf dem Kapitol wohnenden preußischen Gesandten Wilhelm von Humboldt geschart als die Kapitoliner, als die Häupter der deutschen Kunst. Denn diese zog in ihre Verehrung den Dänen mit hinein. Beide gaben den Gebildeten die Hoffnung, daß ihr großer Traum sich verwirklichen werde: Die Auferstehung eines neuen hellenischen Zeitalters, einer Welt, in der nicht die Politik, der gesellschaftliche Kampf, nicht Kriege und Machtfragen die Geister beschäftigen, sondern in reiner Schönheit herrschen werde — ewige Wonne in Phidias, Raffael, Cornelius und Thorwaldsen.

Nur einer konnte mit Thorwaldsen als gefeierter Träger der klassischen Gedanken in der Anerkennung der Gebildeten wetteifern, und das ist der Architekt Karl Friedrich Schinkel. Auch er war in seiner Jugend in Rom; 1803—1805 hatte er Italien bereist,



KARL FRIEDRICH SCHINKEL: SCHAUSPIELHAUS ZU BERLIN



ohne aus der Begegnung mit den deutschen Künstlern eine merkliche Anregung zu erhalten, ebensowenig wie Italien selbst besonders stark auf ihn wirkte. Er kam im wesentlichen als Romantiker nach Berlin zurück.

Es fehlte der Zeit an großen Aufgaben infolge der staatlichen Mißstände und der kriegerischen Unruhe. Schinkel und sein Nebenbuhler in der Gunst der Zeit, Leo von Klenze, begannen ihre Tätigkeit kurz nach dem Abschluß der Befreiungskriege. Das Menschenalter vorher, also etwa von 1780—1814 war arm an Bautaten, beschränkt in seinen Mitteln. Wenn man bei manchen Eigentümlichkeiten der Schinkelschen Schöpfungen immer wieder hervorhebt, daß er durch die Ungunst der Verhältnisse zu störendem Zugeständnis gezwungen worden sei, so gilt dies in noch viel höherem Grade von seinen Vorgängern.

Es hatte sich in Berlin eine strenge klassische Schule gebildet, die eine Reihe zum Teil früh verstorbener Künstler vorbereiteten: Friedrich Gilly ist um seines Einflusses auf die Träger der Schule willen, auf Schinkel und Klenze hervorzuheben, Karl Gotthard Langhans um eigener Bauten willen bemerkenswert. Sein Brandenburger Tor in Berlin ist in seiner schlichten Größe eine Preußen ehrende Tat. Es kam noch aus dem alten Geist, der vom Großen Kurfürsten ausging, über das Bedürfnis hinaus für späteres Auswachsen zu arbeiten; es ist wert jenes Fürsten und seiner gewaltigen Voraussicht; denn der plante kurz nach dem Dreißigjährigen Krieg die Straßen Berlins, die auch der Millionenstadt angemessen sind und erst heute vollkommen von deren Leben erfüllt werden. Das Tor ist dorisch in redlicher Absicht auf Strenge, doch noch ohne das volle Vertrauen auf die schönheitliche Wirkung der Ordnungen des Parthenon, noch mit dem vielleicht nicht ganz bewußten Streben sie nach der Seite des Höfischen, Hübschen — und das ist ja dasselbe — zu veredeln.

Es besteht zwischen der Kunst des Langhans und seines größeren Nachfolgers Schinkel ein Unterschied, wie zwischen der Canovas und Thorwaldsens. Ein halbes Jahrhundert später nahm man noch an, beide seien durch ein tiefes Tal getrennt, zwischen ihnen laufe die Grenze einer zum Tode müden und einer in größter Jugendfrische begeisterten Kunst hin, dort, wo es uns heute oft schwer wird, überhaupt Unterschiede zu erkennen. Wohl lag zwischen beiden Zeiten eine allen Völkern gemeinsame Lebenserfahrung, die das 20. Jahrhundert nachempfinden konnte: Die napoleonischen Kriege, die ein junges tatkräftigeres, rücksichtsloser anstrebendes Geschlecht hervorgebracht hatte. Aber die innere Gemeinschaft ist außerordentlich viel größer als das Trennende.

Die Kunst des seiner Zeit weithin berühmten Baumeisters Friedrich Weinbrenner, der 1791—1797 in Italien studierte, ist zweifellos von geringerem Können in zeichnerischer Beziehung gewesen, als jene Schinkels. Sie ging überall infolge des Mangels an Aufträgen, an eigentlich fachmäßiger Beschäftigung stark zurück. Ein Künstler, wie Christian Traugott Weinlig aus Dresden, dessen Wirken durch die Schilderung seiner Reiseeindrücke, durch seine zahlreichen Radierungen für die architektonischen Bücher der Zeit, durch seine in der Dresdner Technischen Hochschule bewährten Stu-

dienblätter sich klar erkenntlich erhielt, der sich dort als feinsinniger und jeder lebenskräftigen Anregung zugänglicher Mann erwies, kam doch nie dazu, sein Können in einer größeren Bauleistung zu betätigen. Ein anderer, Gottlob Friedrich Thormeyer, hat im Bau der Brühlschen Treppe in Dresden einmal seine Kunst zeigen können. Besser erging es in Bayern dem Nikolaus Schedel von Greifenstein, der im Max-Joseftor 1805 in München einen letzten Triumph des Stiles baute, der nach Ansicht der Nachlebenden Zopf war; oder dem Peter von Nobile, der im Wiener Burgtor ein ernstes und kräftiges Werk zustande brachte. Weinbrenners Arbeiten aber, namentlich die in Karlsruhe, stellen eine eigentümliche Wiederbelebung des Palladianismus dar, der an die englische Auffassung mahnt. Etwas Ähnliches vollzog sich durch Yussow in Kassel und auch sonst noch hier und da. Ehe die Baukunst jener Zeit zum inneren Abschluß kam, brach das Elend der napoleonischen Kriege herein, ihre Keime vollends vernichtend. Mehr als alle anderen Künstler waren die Architekten auf das Gebiet der Träume verwiesen, wollten sie sich schöpferisch betätigen.

Wie in Kassel, so haben in Hannover englische Einflüsse den französischen die Wage gehalten. Die Höfe dankten ja lange Zeit dem Soldatenhandel mit England ihren Wohlstand; die etwa 140 Millionen, die für Landeskinder über den Kanal herüberflossen, haben auf den Geschmack einen merklichen Einfluß gehabt. Freilich ist die Zeit der englischen Regierung in Hannover, die nach 123jähriger Dauer 1837 endete, für die Stadt nicht eben segensreich gewesen. Erst seit der Wiener Kongreß das Kronland zum Königreich erhoben hatte, seit der Herzog von Cambridge als Vizekönig hier waltete, hat sie an dem allgemeinen langsamen Fortschreiten mit teilgenommen. Laves war es, der dort große Straßen und Plätze schuf, mit kühner Hand, mit weitem Blick dem kleinen Residenzstädtchen von etwa 15000 Einwohnern die Möglichkeit bot, sich zu dehnen und zu entwickeln. Sein Waterloodenkmal ist eine jener Ehrensäulen, die in England damals aller Orten entstanden, sein Schloßbau kaum minder durch die Heimat des neuen Königs Ernst August in den Formen bedingt. Erst im Theater kommen die deutsch-klassischen Gestaltungen bei ihm stärker zum Durchbruch.

Im allgemeinen aber drückte der klassische Idealismus auf allem freieren Schaffen: Die Säule, die Ordnung waren die strengen Herren, gegen die kein Widerspruch denkbar war. Alle Aufgaben mußten sich ihren Forderungen unterwerfen. Der in Rom lebende Maler Koch klagt einmal sehr lustig über diese Verallgemeinerung der Form: Wie sich die Schneider kleiden gleich den Fürsten und die Fürsten gleich den Schneidern, so sind Tempel und Kirchen, Kaffeehäuser und Wachstuben alle in gleichem Schnitt, gleicher Form und Bedeutung, oder vielmehr Nichtbedeutung. Man kann nicht unterscheiden, ob ein Tempel dem Jupiter oder dem heiligen Rochus geweiht ist, ob der Sessel, auf dem der Kunstphilosoph thront, ein kurulischer Sitz oder ein Nachtstuhl sei. Die modernen Bauwerke, obschon sie auf antiken Geschmack Anspruch machen möchten, entfernen sich immer mehr vom Geist guter Antike! Und er hat selbst Schin-

kel gegenüber nicht unrecht. Diesem mochte freilich selbst in Italien klar geworden sein, daß die Antike nicht ausreiche, allen Kunstanforderungen der Zeit zu genügen. Seine ersten Vorschläge für Bauten in Berlin waren denn auch gotisch. Wie die meisten regsamen Architekten seiner Zeit hatte er die lange Frist der Beschäftigungslosigkeit während der Kriege dazu benutzt, Prospekte zu malen. Der Gartenbau und das Theater lehrten die Notwendigkeit, die Architektur im Zusammenhange mit der Natur zu empfinden und darzustellen. Im Theater aber, in der Bühnenmalerei, war die Romantik schon seit sehr langer Zeit gepflegt worden. Die lustigsten und kecksten Meister der Barockbühne, die Galli-Bibiena, hatten die Forderungen der Oper befriedigen und neben ihren Prunkgebäuden schauerliche Ruinen, verfallene Schlösser und dergleichen schaffen müssen. Mit der Leichtigkeit ihrer Auffassung und der Sicherheit ihrer Hand wußten sie solchen Bauten die rechte Stimmung zu geben. Die Romantiker nahmen sie dann auf: Beethovens Fidelio entstand 1805; in der Kerkerszene ist die Dekoration noch ganz im Sinn des italienischen Barock gedacht. Schillers Räuber haben dagegen schon die Naturromantik des englischen Gartens; die Jungfrau von Orleans schon jene mit strenger beobachteten mittelalterlichen Formen schaffende, wie sie namentlich durch Quaglio in München zum künstlerischen Ausdruck kam; Schinkel ist der Vermittler zwischen Romantik und Antike auf dem Theater. Er wurde der rechte Nachfolger jenes großen Bühnenarchitekten Servandoni, der zuerst und unter stürmischem Beifall der Völker den Bibiena gegenüber den „reinen Geschmack“ auf fast allen Bühnen der Welt herstellte; der die Kulisse erst mit Racine und Corneilles Geist wahrhaft versöhnte; der Voltaires Gestalten den rechten Hintergrund gab. In Schinkel entstand der rechte Zeitgenosse Goethes, der dem klassischen Wesen eine neue, einfachere, menschlichere, minder schönrednerische Seite abgewann.

Auch in diesem Gebiet hat man Schinkel als einen Anfang, als einen künstlerischen Höhepunkt bezeichnen wollen. Nicht sein Bauen, sondern sein Dichten in Entwürfen hat man den besten Teil seiner Kunst genannt; man hat in ihnen die reichste Blüte seiner klassischen Kunst zu finden geglaubt, das reine Erfassen des Geistes der Alten und das volle Wiedergebären dieses Geistes aus deutscher Brust. Wunderlicher Widerspruch! So verwandt wähnte man Schinkel den Hellenen und so deutsch erfand man ihn dabei, daß man zu der Ansicht kam, deutsch und hellenisch sei geistig aufs innigste verwandt. Und wie liebende Mütter immer Ähnlichkeiten ihrer Kinder mit dem Vater entdecken, so waren die Schöpfer und Nährer dieses Gedankens unermüdlich im Verkünden des Satzes: Hellas ist durch Schinkel in Deutschland zum Wiedererstehen gebracht, nach zweitausend Jahren der Finsternis ist bei uns das Licht der Schönheit wieder erwacht: In Berlin ist es aufgegangen!

Wir aber sehen, seit das Licht wieder im Untergehen, Schinkels Einfluß im Schwinden ist, daß man unrecht tat, ihn aus der Entwickelungsgeschichte herauszureißen und als einen nur am eigenen Verdienst zu Messenden zu verehren. Auch er ist weit mehr der

Abschluß einer Zeit und eines künstlerischen Gedankens, als der Anfang eines Neuen, noch nicht Dagewesenen; sicher aber ist er ein Glied in der sich stetig vollziehenden Entwickelung der Baukunst, die, ihrer barocken Eigenwilligkeit entkleidet, in das Joch der Nachahmung, der Stilgerechtigkeit gepreßt war und nur hier und da das Joch in anderer Form zu tragen sich bemühte, wähnend, wenn dies weniger drücke, sei es überwunden. Von Palladio zu den Klassizisten des endenden 18. Jahrhunderts, zu François Mansart, Juvara und Soufflot, zu Wren, Kent, Adam, Soane, zum Empire Frankreichs, zu Schinkel, Klenze und Hansen, den Meistern der Renaissance und der Gotik in neuerer Zeit herrscht ein gleiches Streben, ein gleicher Geist: die Unterordnung unter das Vorbild, jener Geist, den Michelangelo bekämpfte und dem das Barock und Rokoko erlagen. Der Geist des Gesetzes, der Regel, des Wissens im Gegensatz zur rücksichtslosen Selbstbetätigung, freien Darstellung des eigenen Geschmackes. Schinkel half die Sache Palladios gegen die Michelangelos zum Siege zu bringen. Und wenn in der Folgezeit der gewaltige Florentiner als Sieger in der Kunstauffassung erscheint, so sind doch die letzten Worte im Kampf zwischen den beiden großen Strömungen noch nicht gesprochen!

Schinkel hat mit seinen Vorgängern gemein, daß bei ihm die Säulenordnung noch für vielerlei Arten von Bauten das Ausdruckmittel hergeben muß: eine dorische Tempelfront für die Hauptwache in Berlin, wie vor dem Schloß Charlottenhof, eine Säulenhalle vor dem Museum. Und man kann alsbald die Kunst seines Mitstrebenden Leo von Klenze hinzufügen, die in München zu so hohen Ehren kam: jonische Säulen vor der Glyptothek, dorische an den Propyläen, an der bayerischen Ruhmeshalle hinter der Bavaria, ja selbst die Walhalla bei Regensburg ist ein dorischer Tempel, also keine Walhalla, sondern ein Pantheon: so wollte König Ludwig I. anfangs auch den Bau nennen. Die Beispiele ließen sich noch außerordentlich vermehren. Wie viel selbständiger ist trotz der wie mit Keulenschlägen geschaffenen Gliederung Soufflots Pariser Pantheon, wie viel ängstlicher halten sich die deutschen Klassizisten an die atheniensischen Vorbilder. Ob, wie am Museum in Berlin, ein zweigeschossiges Gebäude, oder ob einheitliche Räume hinter den Säulen stehen, erscheint noch immer nebensächlich: die Schauseite ist ein Ding für sich, sie ist für den Hellenisten nur abhängig von den klassischen Gesetzen reiner Formgebung.

Anfangs war Schinkel der Meinung, die Baukunst sei vom menschlichen Bedürfnis ausgegangen, habe nach Bequemlichkeit die Baustoffe verbunden, im Streben nach Festigkeit und Dauer; sie habe sich dann erst zu höherer Kunst erhoben, indem sie Festigkeit und Dauer äußerlich kennzeichnete und die diese Eigenschaften bedingenden einzelnen Teile durch Verzierung kräftiger hervorhob.

Das widersprach der Schönheitslehre der Idealisten, und Schinkel, der philosophisch Geschulte, der als Jüngling durch Rom gewandert war, Fichtes Werke in der Tasche, konnte dieser Lehre dauernd nicht Widerstand leisten. Die Baukunst, so verbesserte er sich in seinen Niederschriften selbst, ging gleich von der Idee aus, unterschied zwischen

dem Bedürfnis und der Idee. Das Bedürfnis steigerte sich langsam durch Jahrtausende zum Ideal, während die Idee der Baukunst unmittelbar vor Augen stand. Die rohen Völker bauten für die Idee: die aufgerichteten Steine, Pyramiden, Grabmäler bezeichnen bloße Gefühle, dienen keinem Bedürfnis. Schinkel blieb der Ansicht, daß das Ideal der Baukunst im geistigen und physischen Entsprechen aller Teile mit ihren Zwecken liege, daß daher jede auftretende Zeit mit neuen Anforderungen auch neue Ideale haben müsse. Alte Kunst liege den neuen Anforderungen oft fern; neue Empfindungen seien daher notwendig: ein wahrhaft geschichtliches Werk dürfe nicht geschichtlich Abgeschlossenes wiederholen, sondern müsse eine Fortsetzung der Geschichte darstellen. Die altgriechische Baukunst in ihrem geistigen Inhalt festzuhalten, sie auf den Bedingungen der neuen Zeit zu erweitern, das Beste aus den Zwischenzeiten mit ihr zu verschmelzen, schien ihm die Aufgabe eines vom Himmel beglückten Künstlergeistes. So werde man aus den lange abgenützten neuitalienischen und neufranzösischen Grundanschauungen, durch die soviel Heuchelei und Langeweile erzeugt sei, zur Kunst der eigenen Zeit kommen.

In späterer Zeit klagte man Schinkel an, seine Werke seien langweilig; dasselbe warf Schinkel seinem Vorgänger, dem Rokoko vor. Es ist aus seinen Reisebeschreibungen ersichtlich, wie wenig ihn selbst Palladio berührte. Kein Wort der freudigen Erhebung vor dessen Werken in Vicenza, in Venedig; keine herzliche Zeile für Perraults Louvrefassade, der Schinkel für seinen Museumsentwurf so viel verdankt! All das war ihm Zopf! ebenso wie der Klassizismus der Engländer, das Pantheon in Paris. Sein Auge war verzaubert auf Athen gerichtet, auf die hellenische Baukunst, deren Werke er doch selbst nie gesehen hatte. Wohl kannte er Paestum, die dorischen Bauten Siziliens: seine Reisebücher erzählen von diesen. Er hat die Denkmäler Polas, einiges in Rom, Taormina, Girgenti u. a. mehr gezeichnet. Aber auch diese Werke beschäftigten seinen Geist nicht eigentlich. Den dorischen Stil in seiner Frühzeit, in seiner derben Urgestalt konnte er so wenig wie die Renaissance für die viel gegliederten Forderungen seiner Zeit verwenden; er scheute sich vor der grausamen Folgerichtigkeit, mit der die Franzosen sich während der Revolution dieser Form bemächtigt hatten; der römische Stil erschien ihm bereits als Verfall, als ein gefährlicher Verführer ins Gebiet des gefürchteten Zopfes. Die gedruckten Quellen, aus denen Schinkel wenigstens für die erste Zeit seines Schaffens Anregung entlehnen, sich belehren konnte, waren außerordentlich arm. Und doch waren sie ihm Leitziel für seine formalen Bestrebungen. Es ist erstaunlich, wie er das Wenige, was er kannte, zu beleben verstand; wie er mit dem wenigen Weine, der ihm zur Verfügung stand, immer neue Krüge zu füllen wußte.

Dies Wuchern mit seinem Pfunde ist eine große künstlerische Tat. Seit dem Bau der Louvrefassade, seit Perrault und dessen Nachahmern, wie z. B. in Berlin Knobelsdorff einer war, ist in Deutschland keine Säule geschaffen worden von so feinem Maßempfinden, wie jene Schinkels; keine Giebelfront, von so völlig harmonischer Wirkung, von so sorgfältiger Durchbildung in den Einzelheiten und so genauer Berechnung der Wir-

kung durch die Verhältnisse. Es ist auch nie gelungen, die starre Form des Giebeldreiecks so wohltuend mit dem Bau zu verbinden, den es deckt, eine so widerspruchslose Einheit zwischen Wand und Säulenvorbau zu erreichen, als etwa am Berliner Schauspielhaus und außerdem an Klenzes Glyptothek. Nicht die Fülle schöpferischer Gedanken macht Schinkel zu einem großen Meister, sondern der feine Sinn für Verhältnisse, die wohlgebildete Form, die gesellschaftliche Anmut, die auch den Mann im Verkehr auszeichnete. Er war und blieb zwar sein ganzes Leben lang preußischer Geheimrat. Das ist eine Würde, vor der viele zu starke, viele zu geringe Achtung haben. Im Geheimrat steckt ein starkes Stück Beschränkung des Menschen, Verzicht auf die äußere Kraftentwickelung, Verschleierung der gesunden Lebensäußerungen. Aber im Werden der Nation hat er seine Stellung, seine unleugbar hohe Bedeutung. Er ist in seiner Pflichterfüllung und in dem selbstentsagenden Genügen in dieser ein Stück tätig wirksamen Kantschen Geistes. Nicht im Gehorsam äußert dieser sich, nicht in kämpfender Tatkraft, sondern in der Erkenntnis der Notwendigkeit, dem gemeinen Ganzen zu dienen. Friedrich der Große spricht sein Wort mit hinein. Und so sind denn Schinkels Bauten nicht nur in der Absicht geschaffen, das Schöne zu leisten, sondern auch dem Volk Anregung zu bieten, zu nützen, zu dienen; sie sind Erfüllungen der Pflicht des Künstlers, als Volkslehrer zu wirken. Schinkel ist ein Befreier, trotz eigener Gebundenheit: ein Mitarbeiter am Werk der geistigen Vertiefung des deutschen Volkes, das durch strenge Zucht gehen mußte, um sich seiner selbst zu erinnern.

So sind namentlich die über das Formenschöne hinausgehenden Bemühungen Schinkels von hohem Segen begleitet gewesen. Ist es nicht ein Segen, wenn ein halbes Jahrhundert hindurch ein anstrebendes Volk oder doch ein großer, dies Fortschreiten in sich tragender Teil durch einen Mann die Vollendung für ein vornehmes geistiges Gebiet erlangt zu haben glaubt? jene Vollendung, in der Wollen und Vollbringen sich decken. Und dies glaubte Altpreußen, glaubte Berlin für die Baukunst durch Schinkel und durch seine Schule erlangt zu haben. Der Umstand, daß das Wollen sich später änderte und daß mithin das Vollbringen sich nicht mehr mit ihm deckte, kann den geschichtlichen Wert des Kunstabschnittes nicht beeinträchtigen. Schinkel ahnte diese Zukunft! Nur seine Schüler haben sich in dem Wahn gewiegt, das dauernd Treffliche zu besitzen, vor allem seit durch Bötticher seine Lehre aus einer lebendigen zu einer wissenschaftlichen geworden war.

Schinkel erwies sich als belebende Kraft am meisten dann, wenn er sich genötigt sah, außerhalb der klassischen Form zu schaffen. Am wenigsten erfolgreich war er in der Gotik, wie an anderer Stelle zu besprechen sein wird. Aber sein Versuch mit dem Backsteinbau, wie er an der Bauschule in Berlin, der späteren Bauakademie, dem so oft gehöhnten „roten Kasten" durchgeführt wurde, ist eine Vorahnung dessen, was das Jahrhundert noch oft beschäftigen sollte; sie ist ein Streben nach selbständiger Form, die in Anlehnung an Altes und in Verwendung neuer Baustoffe den Ausdruck für neue Bedürf-

nisse und neue Forderungen suchte. Schon an den starken Gegensätzen, in denen sich das Urteil über diesen Bau äußerte, kann man sehen, daß etwas Besonderes in ihm verborgen steckt. Der Münchener Friedrich Pecht hat recht, daß dieser Versuch Schinkels, einen eigenartigen Stil zu finden, an einem verfehlten Bau gemacht wurde, der einförmig, nüchtern, trocken, mehr einer Kaserne als einer Schule ähnlich, von schlechter Raumverteilung, von tödlicher Eintönigkeit sei. Und doch ruht immer noch mehr Schöpferkraft darin, als in vielen anderen Bauten, die einst gerade um dieser willen das höchste Lob erfuhren. Pecht nennt als leuchtendes Gegenstück Ferstels Österreichisches Museum in Wien. Aber wie rasch hat dies seinen Ruhm eingebüßt, ist die Erkenntnis gekommen, daß das Gute an ihm nicht neu, und des Neuen herzlich wenig ist, namentlich der neuen schöpferischen Gedanken. Denn die Kraft zum Schaffen ist doch ein Eigenes, was man selbst besitzen muß, nicht sich leihen kann. Bei Schinkel war sie preußisch in ihrer Geradlinigkeit, Regelrichtigkeit! Gerade deshalb steckt in ihr, sowohl der Gotik wie der Antike gegenüber, viel mehr Selbständigkeit, als in der entlehnten Renaissance Ferstels.

Nicht die Frage, ob die Alten dies oder jenes gemacht haben, entschied bei Schinkel für oder wider die Annahme eines Gedankens, sondern er forschte danach, wie die Griechen, in seiner Lage, selbst die vorliegende Aufgabe gelöst hätten. Es war der Stolz und es erwies sich endlich als die Schwäche des Berliner Hellenentums, daß es nicht von Berlin aus, sondern von Hellas seinen Weg anzutreten wähnte. Aber es wollte doch vorwärts, es sah seine weit hinausgesteckten Ziele nicht im Fertigen, sondern im neu zu Schaffenden. Nur sollte mit rückwärts gewendetem Auge und Herzen weitergeschritten werden!

Die Bauschule war ein erster solcher stilistischer Versuch. Wie verkehrt ist Pechts verdammendes Urteil über sie. Von ihr geht eine erneute Achtung vor dem Baustoff aus, und sei es vor einem so wenig geschätzten, wie der Backstein. Es gehörte ein feiner Blick dazu, jene Größe der Auffassung, die bisher für häßlich Gehaltenes als schön empfinden lehrt, daß Schinkel aus der Not des Bauens mit Ziegel eine Tugend machte. Mit einem gewissen unbeabsichtigten Selbstspott nannte man die von ihm dem Mittelalter entlehnte Weise „Backstein r o h bau". Man hätte sie Backstein f e i n bau taufen sollen. Denn der rohe Stoff sollte eben verfeinert werden und wurde es an der Bauschule durch Wiederaufnahme der Glasur an einigen Schichten, durch Brennen in Ton modellierter größerer Stücke. Schinkels Irrtum war, daß er sich zu sehr auf die Wirkung des mit entzückend feinem Strich gezeichneten Ornamentes verließ und auf große Gliederungen des ganzen Baues verzichten zu können glaubte. Seine Schüler übertrieben auch hier sein Streben. Denn Schinkel hatte unverkennbar beobachtet, daß der Ziegelbau große Gefahren in sich bürge. Der Beschauer will nicht sehen, daß ein mächtiges Werk aus kleinen Steinchen mühsam zusammengeschichtet ist. Das nimmt dem Werke die Würde, den Anschein der Dauer. Soll also der Ziegelbau groß wirken, so muß die Masse groß sein, so daß die Einheit des Steinchens in der Wucht der Fläche verschwindet. Die Niederländer stellen die Bauglieder in Haustein und nur die Flächen

in Ziegel her: sie haben jene Wirkung begriffen. Vor dem Schloß zu Ferrara kann man lernen, wie Ziegel behandelt werden muß; ebenso vor den Strebepfeilern einer nordischen Backsteinkirche: die Masse muß wirken, da es der einzelne Stein nicht tut. Die Masse wächst aber an Wirkung neben der feinen Einzelheit. Die Kunst des Kontrastes, auf der so viel von der Wirkung gerade der älteren deutschen Bauten beruht, war verloren gegangen bei dem Streben nach Einheit. Schinkel suchte ihn wieder, wenn auch mit bescheidenem Gelingen; über dieses zu lächeln, will sich für die auf seinen Schultern Stehenden nicht gut schicken.

Die Ehrlichkeit gegen den Baustoff ist eine der leitenden Beweggründe beim Entwurf gewesen. Schinkel wurde es schwer, hierin folgerichtig zu bleiben. Durch die ärmlichen Verhältnisse der Zeit wurde er oft gezwungen, im Putz Ersatz für Stein zu suchen; doch kam er nicht zu der Erkenntnis, daß auch der Putz ein „echter" Stoff sei, daß er eben nur durch seine Verwendung an Stelle des Steins zu einem unechten werde. Der formale Idealismus war in Schinkel noch so stark, daß er die Wahrheit mehr in der richtigen Verwendung antiker Steinformen als in der bei anderem Stoffe nötigen Umgestaltung der Form erblickte, außer eben beim Ziegelbau. Und es ist bezeichnend, daß fast das ganze Jahrhundert hindurch die deutsche Baukunst an der Stelle stehen blieb, an der Schinkels architektonische Wahrheitsliebe scheiterte. Ziegel werden vermauert, indem man sie an fünf Seiten mit Kalk bestreicht. Man tut aus praktischen Gründen gut, auch die sechste Seite nachträglich mit diesem Stoff zu überziehen. Man tut auch aus künstlerischen Gründen gut, weil man eben dadurch an Stelle der vielen Steine und lästigen Fugen eine Fläche bekommt, wie ja auch die Griechen ihre Marmorblöcke aufeinanderschliffen, damit Säulen und Wände als ein Ganzes erscheinen möchten. Nun aber gilt es den Putz als Überzug, als Verkleidung zu kennzeichnen. Das deutsche Rokoko hat dies meisterhaft und mit der Wahrheitsliebe von Grübelei freier, natürlicher Verständigkeit getan, indem es die Flächen durch Umrahmungen, durch Relief, durch Malerei gliederte. Schinkel baute ein Palais am Wilhelmsplatz in Berlin um. Es blieb Putzbau. Wie klug und geschickt hatte der Rokokomeister diesen künstlerisch ausgebildet, wie unwahr wurde er durch Schinkels den Quaderbau nachahmende Anordnungen. Der Rückschritt gegen das 18. Jahrhundert im einfach Verständigen in der Kunst ist schwerlich irgendwo auffälliger.

Die Berliner Schule war stolz auf ihr sinngemäßes Schaffen. Es beruhte dies auf Schinkels Vorbild und auf Böttichers Lehre, die dieser seit 1843 in einem Buche niederlegte: die Tektonik der Hellenen. Beide Künstler haben nur einmal über die Gesetze der Kunst miteinander gesprochen. Aber Gedanken brauchen nicht durch das Wort mitgeteilt zu werden, sie liegen in der Luft. Wenn Schinkel zu der Ansicht kam, daß die Architektur in unmittelbarer Anschauung der Idee entstanden sei, so wurde Bötticher der Ausführer dieses Gedankens, obgleich er schwerlich die Aufzeichnungen Schinkels über diese Frage kannte.

Böttichers Ziel war, die von den Griechen in die Form gelegten Grundsätze aufzuklären. Er ging dabei von der Voraussetzung aus, daß der griechische Tempelbau eine reine Erfindung hellenischen Geistes, von vornherein für Stein erdacht sei, und daß die Bemalung überall den Inhalt der Formen erläutert habe, wo die plastische Gliederung fehlt. Er schuf seine Lehre ohne Griechenland gesehen zu haben; er gründete sie auf die zeichnerischen Aufnahmen von Bauten, deren Zahl sich zwar seit der Zeit Schinkels vermehrt hatte, immer aber noch bescheiden war; er setzte voraus, daß früh, nachdem die hellenische Kunst als ein Fertiges vom Volke Griechenlands geboren war, der Verfall eingetreten sei. Diese Lehre konnte er nur dadurch entwickeln, daß er alles, was nicht in sie hineinpassen wollte, für unfertig oder verderbt erklärte. Die Schulfuchserei des Idealismus der Zeit wurde durch ihn auf den Höhepunkt gebracht: es gab für ihn überhaupt in der ganzen Welt nur ein paar Bauten, die „gut" seien.

Die griechische Form ist für Bötticher die Verkörperung oder bildnerische Darstellung eines inneren Begriffes vom Raum. Das ist jedenfalls tiefer gefaßt als die ältere Ansicht, daß die Architekturform, ich möchte sagen der Stummel einer früheren Zweckform sei, daß sich also der Fuß einer Säule zur Wurzel eines Baumstammes annähernd verhalte wie die Brustwarze des Mannes zu jener der milchspendenden Frau. Architektonische Kernform nennt Bötticher jene, die in ihrer Nacktheit die ihr zugewiesene Aufgabe im Bau erledigt, also die eigentlichen Zwecke des Tragens, Stützens usw. erfüllt. Um diese Kernform lege sich aber eine Hülle, eine schmückende Bekleidung und äußere Darstellung (charakteristische Attribution), die die vom Kern verrichtete Arbeit versinnlicht. Die Hülle gibt also die sinnbildliche Darstellung des Zweckes und soll die Verbindung (Junktur) mit dem anschließenden Bauteil und die Beziehung beider zueinander klarlegen. Solche Sinnbilder gewinnt die griechische Kunst aus den im Leben der Griechen vor Augen stehenden Körpern, die ähnliche Zwecke erfüllen. Das Vorbild ward somit zum Schema, erzeugte eine volkstümliche Formensprache, die das gleichzeitige Geschlecht durchweg verstand. Durch Verknüpfen vieler solcher Sinnbilder wird die Formeneinheit des Baugliedes, durch Verknüpfung aller einzelnen Bauglieder die Formeneinheit des ganzen Baues hergestellt. Die schmückende Hülle kann entweder bildnerisch oder malerisch hergestellt werden. Sie ist nie willkürliche Verbrämung; nie von fremden Völkern erborgt, künstlich erklügelt; nie, wie Vitruv lehrt, vom Holzbau entlehnt, sondern durch den Zweck gesetzlich bestimmt nach dem gesunden, scharfen und natürlichen Darstellungsvermögen der Hellenen; sie ist daher alsbald jedem mit dem Auge des Hellenen Schauenden als Sinnbild für das Tragen, Stützen, sich Erheben, Absinken, frei Enden, das Heften oder Verknüpfen, das frei Schweben erkennbar. Durch die Kunstform wird der innere Zweck der einzelnen und aller Formen am Bau erklärt. Wer diesen Zweck versteht, empfindet den Genuß der Schönheit. Denn die Form selbst sei weder schön noch unschön; sie wird es erst dadurch, daß sie den Begriff wahr und schlagend darstellt. Eine schöne Form schafft

man nach Bötticher also dadurch, daß man für ihren Begriff ihr Schema technisch plastisch vollkommen entwickelt. So werde die Formbildung der Willkür entrissen und zur allgemein gültigen, unantastbaren Wahrheit erhoben.

Ein Rausch der Begeisterung, aufrichtiger ehrlicher Bewunderung zog durch die Bauwelt und auch durch die Ästhetik. Endlich hatte man sie gefunden, die lang gesuchte Wahrheit; das Wesen der Schönheit war in der bisher der philosophischen Zergliederung gegenüber sprödesten Kunst klargelegt! Böttichers Lehre stürzte erst die Erkenntnis der Archäologen, daß ihre Voraussetzungen falsch seien: Es wurde mit aller Sicherheit durch die Spatenarbeit des von Schliemann eingeleiteten neuen Aufschwunges der Altertumswissenschaft nachgewiesen, daß die Griechen von anderen Völkern Formen entlehnten; daß den Steinformen der Holzbau vorbereitend vorausging; daß die von Bötticher als notwendig erklärte Malerei an sehr vielen Stellen fehlt. Es erweist sich ferner, daß der von der archäologischen Besserwisserei nachgerade zum Trottel heruntergeurteilte Vitruv mehr von der Sache verstand als der Berliner Gelehrte, wenn dieser auch gegen die Nichtswisser wetterte, die gegen ihn aufzutreten sich erlaubten. Außerhalb von Berlin hatten sich früh Spuren des Abfalles von Böttichers übergeistreicher Arbeit gezeigt; unter den Baumeistern, denen die Tüftelei der Tektonik zuwider war, wurden die Abtrünnigen immer zahlreicher: man lernte mit einer höflichen Verbeugung gegen den Geist des Buches die eigene Unbekanntschaft mit dem Inhalt zu entschuldigen; endlich, seit den achtziger Jahren sahen selbst die Berliner ein, daß die Lehre Böttichers sich nicht halten lasse.

Anders der Klassizismus in München. Klenze hat ein Buch veröffentlicht, das seine Eindrücke auf einer griechischen Reise enthält. Er hatte Griechenland gesehen, hatte für Athen unter dem Wittelsbacher Otto geplant und gebaut, während Bötticher das Land seiner Lehre erst sah, als diese längst gedruckt und verkündet war. An Gelehrsamkeit gab der nach München versetzte Obersachse dem Berliner nichts nach. Man findet mühsam aus seinem 750 Seiten starken Buch die eigentlichen Reiseeindrücke heraus, die sich überall hinter einem Schwall von wissenschaftlicher Untersuchung verstecken. Und das Ergebnis der Eindrücke? Klenze kam mit der Ansicht, daß die Akropolis der große Prüfstein klassischen Kunstsinnes sei; daß, wer hier nicht geheilt werde von „individuellen und topisch nationalen Aberrationen“, wer hier nicht den individuellen Augenreiz großen Kunstgesetzen unterwerfe, gerichtet sei vor dem Areopagos der Nachwelt. Schon Pecht machte darauf aufmerksam, daß die Begeisterung dem Reisenden geradezu die deutsche Sprache versetzte. Er bekundete sich im Augenblick des ersten Sehens freudig selbst, daß er seine Prüfung gut bestanden habe. Die Rechnung stimmte: Er fand in Athen genau das, was er in München geahnt hatte. Und daher fühlte er sich so frei von allen topisch nationalen Aberrationen, so gehoben im Genuß des Parthenon, daß er getragen, gelehrt, vornehm, d. h. soviel als möglich in Fremdworten reden mußte. Aber dann geht gleich wieder eine lange Abhandlung über die

Verehrung an, die die Akropolis durch die Jahrhunderte erfuhr. Doch wohin gerate ich! schließt er diese. Er war eben ein wenig in die Schulfuchserei des deutschen Gelehrten geraten: vor dem, was ihn begeisterte, sah er sich sofort gereizt zu lehren, vorzutragen. Und endlich merkt man, daß Klenze auch hier nicht einen Augenblick sein heimatliches Wirken an der Isar vergaß: nicht einmal im ersten Hinblick auf die gefeiertsten Werke jener höchsten, mit allen Kräften angestrebten Kunst! Selbstgefällig dachte er nur an sich und sein Tun. Die Akropolis gab auf dieses erste Hinschauen Klenze die Antwort: König Ludwig I. und sein neuer Günstling Gärtner haben doch unrecht, wenn sie nicht ganz München nach meinem Rat antik bauen, sondern es mit allen möglichen anderen Stilen versuchten!

Lange Zeit waren in der Kritik Vergleiche zwischen Schinkel und Klenze an der Tagesordnung. Man kam zu dem Ergebnis, daß der Berliner größere Feinheit, der Münchener mehr Schwung besessen habe. Aber damit ist Klenzes künstlerischer Rang noch nicht festgestellt. Auch sein Schaffen ist vorzugsweise entlehnt, außer in der Raumbildung, in der Behandlung der Massen. Hierin ist er zweifellos sicherer, steht er fester auf der zu Fleisch und Blut gewordenen Überlieferung. Trotz der in der Kunstgeschichte zu gunsten Berlins durchgeführten Verschiebung stehen eben die Münchener Meister, die noch in Weinbrenners Richtung schufen, höher als die gleichzeitigen Berliner. Das Nationaltheater bildet einen sehr achtenswerten Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert, die Einrichtung der Reichen Zimmer in der Residenz zeigt noch eine Höhe des technischen Könnens und einen Geschmack, von dessen Vorhandensein Klenze für seine Zwecke Nutzen hätte ziehen können. Aber welcher Unterschied zwischen diesen Zimmern und jenen in Klenzes Festsaalbau! Dem Äußern dieser riesigen Anlage warf Franz Reber noch 1876 Palladianismus vor: Das heißt, er merkte, daß hier die Verbindung mit der Vergangenheit stärker erhalten war als bei Schinkel. Das Innere ist aber von einer so gewaltigen Langweiligkeit, wie sie nur das gelehrte 19. Jahrhundert zu zeitigen vermochte. Ich denke noch mit Schrecken an den Tag, an dem ich mit einer Herde anderer Neugieriger durch diese Säle getrieben wurde. Der Führer nannte viel berühmte und unberühmte Namen von Künstlern, die hier gearbeitet haben. Ich muß zu meiner Schande gestehen, daß ich nicht eines ihrer gewiß sehr vielsagenden Bilder mir ansah. Geblendet verweilt der Geist an den riesigen leeren Wänden, an dem sperrigen Schmucke, an den erschrecklich häßlichen Farben, an den protzigen Vergoldungen, nur mit der Frage beschäftigt, ob es wirklich möglich sei, daß man diese Armseligkeiten für einen Fortschritt gehalten gegenüber der aufjubelnden Pracht des Zopfes, des verachteten Perücken- und Haarbeutelstiles. Wer die Schwankungen des Schönheitsgefühles und die Wertlosigkeit zeitgenössischen Urteils erkennen lernen will, der gehe in die Residenz zu München!

Die Antike hat in Bayern nicht Wurzel zu schlagen vermocht wie in Berlin. Sie fand dort keinen Boden. Der gebildete Berliner hielt sich für einen Spree-Athener, der mindergebildete Altbayer war zu vernünftig, um nicht über ein Isar-Athen zu lächeln. Nur

der König in seiner Sehnsucht nach reiner Schönheit und seinem stilistischen Sammeleifer konnte hoffen, das bayerische Volk für sich und für den Plan zu gewinnen, das Land zu einem kunstgeschichtlichen Museum für Baukunst zu machen. Am 18. Oktober 1830 wurde der Grundstein zur Walhalla gelegt, dem Ort ewiger Seligkeit nach der Anschauung unserer Vorvordern, hier gedacht als ein Ort des Andenkens an berühmte deutsche Männer und Frauen. Der Tag mahnte an jenen des Sieges bei Leipzig. Am 18. Oktober 1842 war der Bau vollendet. Mit großer Feierlichkeit wurde dieses freudige Ereignis begangen. Ludwig I. stellte sein Fest dem sechs Wochen vorher gefeierten der Grundsteinlegung des Kölner Domes entgegen. Er feierte gleich Friedrich Wilhelm IV. Deutschlands Größe, Deutschlands Einheit, ihre großen Vorkämpfer.

Aber der Tag war noch nicht gekommen zu solchen Festen: Was solle der Bau bei Regensburg, dem Sitze des perpetuierlichen Reichstages, also an jener Stelle, die an den Verfall des alten Kaisertums mahne? Man solle lieber die Erinnerung an so Lahmes, Unbeholfenes, Unfruchtbares, das jenes war, niederschlagen. Das Unternehmen sei ein bayerisches, kein deutsches. Wäre der Plan den Bundesfürsten vorgelegt, die Wahl der Walhallagenossen von einem deutschen Spruchamt ausgegangen, die Weihe des Baues eine Tat aller deutschen Volksstämme, dann — ja dann wäre der griechische Tempel, der dort neben der bischöflich Regensburgischen Ruine Donaustauf und dem Schloß des Reichspostmeisters Thurn und Taxis sich erhebt, wohl geeignet gewesen, deutschem Volkstum zum Ausdruck zu dienen. So klang es durch die Zeitungen Nord- und Mitteldeutschlands. Und Heine jubelte über die Gelegenheit zum Witz. Wie beim Anblick des Domes zu Köln entdeckte er plötzlich sein protestantisches Herz und höhnte, weil Luther in Walhalla übergegangen sei: Der König wage nicht, dies dem Klerus anzutun; Luthers Büste fehle, sein Name sei nicht auf einer Inschriftentafel zu finden, auf dem Walhallwisch:

> In Naturalienkammern fehlt
> Oft unter den Fischen der Walfisch!

So jammervoll dieser Vers, so verkehrt das gewählte Bild ist, da ja sicher unter den Fischen das Säugetier Walfisch fehlen muß, ebenso schlecht sind die aufgestellten Büsten. Der Verfertiger, der Bildhauer Arnold Hermann Lossow, der als der beste, genialste Schüler Schwanthalers galt, hatte, um die so oft wiederholte Aufgabe sich zu erleichtern, einen Normalkopf gebildet, dem nach Bedarf verschiedene Nasen angepappt wurden. So wenigstens schilderte sein Sohn Karl Lossow den Betrieb. Während die gebildeten Deutschen über den ästhetischen und nationalen Wert dieser Bauten stritten, während die Altbayern in ihrer sonderbaren Tracht zu dem neuartigen Fest staunend zusammenkamen, saß ein englischer Maler an der Landstraße und malte den Sonnennebel, den Staub, die strömende, bunte Menge und im Hintergrund auch den bayerisch-griechischen Tempel mit dem nordischen Namen und dem Zweck, eine nicht vorhandene Einheit zu feiern. Er sah die Schönheit nicht in der Idee und nicht in der klassischen

Form, sondern in dem farbigen Eindruck des Lichtes, in den Stimmungswerten. Es war Turner. Hätte er sein Bild in Deutschland ausgestellt, alle Kunstweisen hätten über den verrückten Kerl laut aufgelacht!

Es blieb in München nicht bei der Antike. Klenze selbst wurde vom Könige gezwungen, äußerlich den Königsbau unmittelbar dem Palazzo Pitti in Florenz nachzuformen. Obgleich von Haustein und in den Abmessungen jenem wenig nachstehend, bleibt er doch so gar arg hinter ihm an Wirkung zurück, daß man sich unwillkürlich nach dem Warum? fragt. Es ist sicher nicht nur die andere Lage; gewiß macht der ansteigende Vorplatz den Pitti trotz seiner Breite hoch erscheinend. Aber am Münchener Max Josefplatz ist durch das Heranrücken anderer kleiner Bauten den riesigen Verhältnissen ein Maßstab gegeben, der die Wirkung gleichfalls steigert. Der wahre Grund der geringen Wirkung ist aber wohl der, daß überall der Naturkraft des Florentiner Baues Zwang angetan ist. Dort eine wuchtige Rüstung, hier ein sauber aufgeputztes Gewand um den Leib des Helden. Die Kraft des Pitti ist hier gebrochen durch die akademische Formenbehandlung, durch eine im einzelnen nicht auffällige, den ganzen Bau aber durchdringende Wohlerzogenheit der Gliederung. Jener ist geboren, dieser gebildet; jener trotzig, dieser akademisch. Ist's recht, daß ich dies Wort gebrauche, daß auch Klenze anzuwenden liebte? Nach ihm hat beispielsweise Michelangelos Moses eine nichtssagende akademisch verdrehte Stellung, einen Satyrkopf mit Lockenhaar und einen Bart, der an das Zerrbild grenzt, und dazu die Tracht eines römischen Bäckergesellen. Wie sollen wir Nachgeborenen Klenzes Ziele verstehen können, wenn wir sein Urteil so ganz und gar für verkehrt halten!

Wir würden uns auch verwundert genug ansehen, wenn es möglich wäre, in einen Kreis von Berliner Architekten aus der Schule Schinkels einzutreten. Welch andere Bestrebungen, welch andere Sprache als heute! Es gab in Berlin viele lebhaft anstrebende und bedeutende Baumeister; die wollten die Lehre in künstlerisches Leben umsetzen und nun ihrerseits den an sich toten Stoff durch aus der Natur entlehnte, gleichsam angeheftete Vergleichsbilder, Sinnbilder beleben; sie waren sich darüber im klaren, daß jedes Glied einen Sinn haben müsse, und daß dieser Sinn nur dann verständlich sei, wenn er auf bekannten struktiven Begriffen sich aufbaue. Die jüngeren Architekten Berlins, begeisterte Schüler Schinkels, selbst wenn dessen Art erst aus zweiter Hand ihnen zufloß, bildeten das Geschlecht, das diese Vergleichsbilder wirklich begriff. Was konnten sie dafür, wenn das Volk, wenn selbst die Gebildeten aller anderen Städte und Länder nicht auf gleicher Höhe der Erkenntnis standen! Sie redeten eine offene Sprache, ihr Wunsch war es, sie aller Welt zur Belehrung zu reden. Verschloß sich die Welt in ihrer Unfähigkeit, hellenischen Geist aus den Bechern ihrer Lehre zu trinken, vor der Wahrheit, so waren nicht sie schuld, daß ihre Sprache, die man unter dem Begriff sinngemäßes Schaffen zusammenfaßte und als das Ideal harmonischen Menschentums pflegte, eine geheime, ein Kauderwelsch nur für Berliner Architekten wurde. Eine Art Weltflucht,

sagt Hans Schliepmann, der Aachener Architekt, der wohl selbst noch in Böttichers Lehre erzogen wurde, beherrschte die Geister. Die rauhe Wirklichkeit durfte in die heiteren Gefilde, wo die reinen Formen wohnen, nicht störend eindringen. Aber man floh nicht, um die Welt zu verleugnen, sondern um ihr eine schöne Scheingestalt zu geben, sie in ein Reich absoluter Ästhetik umzugestalten, wie es Hegel philosophisch festlegen, wie es Goethe olympisch schaffen wollte. Am Herzen lag den Künstlern die klassische, die absolute Kunst! Schinkel und Bötticher hatten ihnen den Stein des Weisen beschert! Und Schliepmann fährt fort: Für uns Nachgeborene ist es billig, hierüber zu lächeln! Schufen doch jene Männer als echte Künstler nicht für uns, sondern für die Besten ihrer Zeit. Und daß sie genug für alle Zeiten taten, das beweist die jubelnde Zustimmung, die sie fanden.

Den Berliner Künstlern aber konnte auf die Dauer nicht verschlossen bleiben, daß die neue Zeit neue Anforderungen an die Kunst stellte und daß diese auf Erfüllung in Form drängten. Zunächst wurden diese Fragen angeregt durch die neuen Arten der Deckenbildung. Man konnte sich der Notwendigkeit, das Eisen auch im Kunstbau zu verwenden, auf die Dauer nicht entziehen. Man konnte bei dem Gedanken, daß die hellenische Deckenbildung, die aus Steinbalken, wenigstens in den äußeren Formen aufrecht erhalten bleiben müsse, nicht verharren. Wohl rühmte man sie um ihrer ausgezeichneten Eigenschaften willen nicht nur in Berlin. Auch Klenze pries sie im Gegensatz zum Gewölbe, das infolge seines seitlichen Druckes die Bedingungen der Zerstörung in sich trage, während der Druck der Steinbalken die Standhaftigkeit der Stützen nur erhöhe. Wohl hatte man ein starkes Gefühl dafür, daß im hellenischen Bau Lasten und Tragen aufgehoben, in der gotischen Konstruktion beide zum sichtbaren Ausdruck gebracht seien, dort also im Denkmal würdige Ruhe, hier bewegtes Ringen der Kräfte sich äußere. Man erkannte sehr wohl, daß die hellenische Kunst der römischen an tektonischen Werten unendlich überlegen sei, daß in Rom die hellenischen Formen als eine fertige Sprache für gewisse bauliche Aufgaben verwendet wurden und nicht mehr das Wesen des Baues ausmachen, sondern mehr einen Schmuck der Massen darstellen; daß es auch dort nicht gelungen sei, für das Gewölbe selbständig redende Vergleichsbilder zu schaffen; daß sich also nur zwei berechtigte Grundgestalten für die Decken gegenüberstehen: der Steinbalkenbau und das Rippengewölbe der Gotik.

Die Schauseiten des Berliner Schauspielhauses, die Schinkel, der Not gehorchend, in Putz hatte ausführen lassen müssen, wurden später in Sandstein nachgebildet. Sie waren eben einfach in Stein gedacht, denn in Putz zu denken, war Schinkel versagt. Bötticher hatte dazu noch gelehrt, daß für die Formengebung der Baustoff von ganz nebensächlicher Bedeutung sei. Sind die Formen doch stets entlehnte Sinnbilder, Übertragungen von einem Stoff in den andern. Die Aufgabe der „Tektoniker" schien es daher, nicht dem Stoff angemessene Formen zu finden, sondern vielmehr dem Zwecke des Baugliedes im Rahmen des Ganzen Ausdruck zu verleihen. So handelte Schinkels einflußreichster

Schüler Stüler bei der viel bewunderten Deckenbildung für sein Treppenhaus im Neuen Museum. Es war dieser Raum der künstlerische Höhepunkt der ganzen Anlage; er sollte ein Denkmal des Könnens der Zeit werden. Er ist nur ein Beweis dafür geworden, wie wenig sicher man damals in Berlin in der Kunst der Raumverteilung war, denn trotz der ansehnlichen Verhältnisse ist es im Raume überall zu eng. Die Decke ist ein offener Dachstuhl in einfachem Holzverband. Man sieht die tragenden Bauteile; es wurde versucht, das Holz monumental auszugestalten, nach dem Vorgang altchristlicher Basiliken. Das ist sicher ein Verdienst; es ist so recht im Sinn der Berliner Schule, die auf das Verstehen des inneren Zusammenhanges großes Gewicht legte. Stüler wollte jenen Balken als absteifend, diesen als tragend, jenen als schwebend durch die Form kennzeichnen. Die Kennzeichnung aber sollte nicht erfolgen durch möglichst strenges Festhalten und Darstellen der Eigentümlichkeiten des Holzes, sondern dadurch, daß man dieses in Schmuckformen hüllte, die anderwärts, an anderen Stoffen die betreffenden Funktionen erfüllten. Der Erfolg war gering. Ich wenigstens weiß nicht, was die in den Zwickeln des Dachstuhles stehenden vergoldeten Greifen sagen sollen. Sie sind trotz der tektonischen Absicht reines Schmuckwerk. In einem anderen Saale versuchte Stüler die auseinandertreibenden Kräfte eines flach gespannten Gewölbes dadurch aufzuheben, daß er eiserne Anker einzog und diese, nicht wie bisher so oft als Notbehelf, sondern als einen Teil der künstlerischen Anordnung behandelte. Bötticher verteidigte diese Anordnung in einer besonderen Rede. Sie schaffe dem Gewölbe die Ruhe eines in sich abgeschlossenen Baugliedes, so daß es als Ganzes, nach Aufhebung des Schubes balkenartig auf den Wänden ruhe. Freilich das Bestreben, die Wirkungen der Kräfte und der raumbildenden Gedanken kunstvoll zu versinnlichen, gelang wieder nicht. Die Schmuckformen sind nicht mehr als eine für das Verständnis der Bauart entbehrliche Zutat.

Es ist einer der Nägel am Sarge der tektonischen Bauschule gewesen, daß sie eben die Form als etwas in sich Geschlossenes nahm, das unabhängig vom Baustoffe sei. Mit diesen Grundsätzen mußte sie in Widerstreit mit den Fortschritten der Technik kommen. Und diese waren im 19. Jahrhundert zu gewaltig, als daß sie durch eine Lehre, und sei sie auch noch so geistreich, hätten aufgehalten werden können.

Ein zweiter Gegner erwuchs dem Hellenismus aus der nicht zu überwindenden Empfindung des Volkes, daß dieser im Widerspruch mit gewissen baulichen Aufgaben stehe. Viele von den vornehmen Herren in Norddeutschland wollten sich nicht dazu bequemen, ihre Landsitze griechisch bauen zu lassen, wenn die Architekten auch noch so eifrig in sie hineinredeten, daß dies aus Gründen der Schönheit nötig sei. Sie fühlten sich nicht als Griechen, sondern als preußische, mecklenburgische Edelleute. Sie suchten ihre Vorbilder nicht im Athen des Perikles, sondern nachdem der französische Adel durch die Revolution zu Falle gekommen war, im englischen Adel und seiner in Wellington verkörperten Auffassung der geschichtlichen Bedeutung konservativer Mächte.

Der Adel wurde vom Bürgerstand verhöhnt, weil er das Soldatenhandwerk über Gelehrsamkeit, schlichten Glauben über Philosophie, den Einfluß auf den Staat über die Freiheitsbestrebungen, die Stärke ihres Staates über den Einheitsgedanken, die Jagd über das Konzert, ritterliche Übungen über dichterische Versuche stellte. Er beugte sich dem Berlinertum nicht, sondern suchte, selbst völlig ohne künstlerische Schaffenskraft, außer Landes Hilfe, da er im Lande nichts ihm Entsprechendes fand. Die Schlösser wurden in englischer Gotik gebaut und in französischem Geschmack eingerichtet. Schinkels und seiner Schule Bestrebungen, das Kunstgewerbe zu heben, blieben ohne Erfolg, da die Reichen oder doch die Vornehmen dieses zur Antike erhobene Kunstgewerbe nicht haben wollten. Der König von Preußen hielt es für seine Pflicht, hier und dort die als wertvoll anerkannten Bestrebungen zu unterstützen, sein Hof ließ ihn aber im Stich. Selbst Prinz Wilhelm ließ Schloß Babelsberg von Schinkel in englischer Gotik errichten.

Im Kirchenbau stand es nicht anders. Schinkel hatte es mit der Gotik versucht. Er hatte seine Pläne nicht durchzusetzen vermocht. Das lag nicht nur am Mangel an Mitteln in Preußen, sondern mehr am Mangel an kirchlichem Leben. Man wollte zwar nach den Befreiungskriegen hier, wie in England, da das Nichts zu totenkopfartig zum Fenster hereingrinste, die alte christliche Frömmigkeit erwecken; man quälte sich, den Glauben und in ihm die Wahrheit zu finden, man strengte sich an aus Wahrheitsliebe zu lügen. So erzählt in seiner köstlichen Weise Paul de Lagarde. Der König hatte bereits 1814 sich öffentlich für die Hebung des kirchlichen Lebens ausgesprochen, 1817 den bekannten Aufruf zur Einigkeit als schönste Dreijahrhundertfeier von Luthers Thesenanschlag erlassen: Union der lutherischen und Reformierten. Nicht sollte eine Kirche in die andere übergehen, sondern beide zu einer neuerlebten, evangelischen, christlichen Kirche werden. Nicht durch Verfügungen aufgedrungen, sondern aus der Freiheit eigener Überzeugung solle sie hervorgehen. Und wirklich gelang es trotz dem heftigen Unions- und Agendenstreite bis 1831 die meisten Gemeinden zur Annahme der neuen Einrichtungen zu gewinnen; kleinere Staaten, aber auch Baden, Hessen, Württemberg folgten bald nach. Das Streben ging dahin, durch eine einheitlichere Ordnung der Liturgie den Übelständen abzuhelfen, die hier und da hervorgetreten waren. Es war kein Wunder, daß diese Absichten sich auch im Kirchenbau äußerten, daß man nach Normalbildern für ihn rief, daß man die Angelegenheiten auch der kirchlichen Kunst von oben herab zu regeln trachtete, mit väterlicher Fürsorge, nicht mit Zwang. Die Kirchenbaukunst im Lande sollte aus Berlin, von Schinkel bezogen werden.

Berlin war freilich ein schlechter Boden für ihre Verinnerlichung. Das geistige Leben war hier ganz in der Hand der Gebildeten. Es war die Zeit von Friedrich Schlegels Lucinde, der Freigeisterei in den Ehefragen, der beginnenden Romantik, durch die sich die jungen Dichter und Denker in den Kreis der aufgeklärten Judenschaft einführten. Man hatte wohl ein Empfinden dafür, wie schön, wie erbaulich, wie süß es sei, im

Glauben sich zu wiegen; man schwärmte in der Hingabe anderer, in der Schlichtheit und Herzlichkeit fremder Empfindungen. So Neander, den der Schwung alter frommer Schriften zur Bewunderung und somit zum Übertritt aus dem Judentum bewogen hatte; von dem aber Lagarde sagt, er habe die Frömmigkeit nur als eine Art abergläubiger Furcht gekannt. Schleiermacher verteidigte wohl die Religion gegen die Gebildeten unter ihren Verächtern. Sein eigentliches Wirken, seine größte Teilnahme galt aber den romantischen Tagesgedanken: Der Kampf gegen die Prüderie lag ihm ebenso am Herzen als der gegen die Ungläubigkeit. Bei ihm überwog die Persönlichkeit über seine Lehre, seine Schriften. Die Herzenstätigkeit in Berlin war eingeschlafen, alles Blut ins Gehirn getreten. Mit diesen Eigenschaften versuchte man es mit dem Kirchenbau, zunächst theoretisch, da für neue Gotteshäuser ein Bedürfnis nicht gefühlt wurde.

Schon 1787 schrieb der Rektor G. N. Fischer über Kirchenbau, und zwar in der von der Kunstakademie herausgegebenen Monatsschrift; ihm folgte 1815 der Baumeister L. Catel. Die Ansichten hatten sich nicht wesentlich geändert: Man suchte sehr verständig die baulichen Formen in Grund- und Aufriß aus dem Bedürfnis zu entwickeln. Daß Fischer dabei nur an Gestaltungen im antiken Stil dachte, ist selbstverständlich; aber auch Catel sprach sich gegen die altdeutsch-katholische Bauart aus. Er wendete sich hierbei gegen Schinkels Entwurf eines gotischen Domes, wenngleich in versteckter Weise. Denn er verstand die Gotik nur aus dem Grunde des Schauerlichen; ihm war sie noch vorwiegend Ruinenkunst, deren Zweck sei, sanfte Schwermut zu wecken.

Der Gedanke, der ihn leitete, war nicht neu. Er wollte Altar, Kanzel und Taufstein in die Achse der Kirche rücken, wie dies das 17. und 18. Jahrhundert in der protestantischen Kirche so oft getan. Damit wurde den Andächtigen ein einheitliches Ziel für ihre Aufmerksamkeit gegeben, der Bau für seinen Zweck besonders geeignet ausgestaltet. Er schuf einen Kuppelbau über vier kurzen Kreuzarmen und eine Chorrundung an einem dieser. Schinkel nahm, nachdem er seine romantischen Anwandlungen überwunden hatte, diesen Plan in der Nikolaikirche in Potsdam (seit 1830) auf, dem größten preußischen Kirchenbau jener Zeit. Da nun außerdem die Kuppelanlage fast ängstlich sich an ähnliche vorbildliche Bauten anschließt, an St. Paul in London, das Pantheon in Paris, St. Isaak in Petersburg — so bleibt nur der Hellenismus der Form Schinkels eigenes Verdienst. Denn selbst in der Massigkeit des Unterbaues unter der Kuppel, der Folgerichtigkeit, mit der die leeren Mauermassen als solche behandelt werden, reiht sich Schinkel Soufflots Pariser Vorbild an. Der Innenraum wirkt groß und bedeutend, trotz der Leerheit in seiner Ausschmückung. Aber das wichtigste, die Brauchbarkeit für den eigentlichen Zweck, namentlich für die Predigt, ist der schlechten Hörbarkeit wegen ungenügend erreicht.

Besser gelang es Schinkel mit anderen Nachahmungen. An der Werderkirche griff er auf die Madeleine in Paris zurück, ebenso wie dies Klenze an seiner katholischen Hofkirche in München tat: Flachkuppeln über nach innen gezogenen Wandpfeilern, also

ein römischer Formgedanke. Dieser führte ihn bald der Behandlung der Gewölbe in gotischen Formen und der Umgestaltung des ganzen Baues nach dieser Richtung zu. An anderen Bauten sollte nur zu oft der griechische Tempelgiebel nun auch für das christliche Gotteshaus die Form hergeben, ein Mißgriff, vor dem die Romantik den Katholizismus jener Zeit glücklich bewahrte. Man wird an Schinkels Kirche vergeblich nach neuen Gedanken suchen, die jene Catels an Tiefe übertreffen, es seien denn solche hinsichtlich der Form. Die eigentlich kirchlichen Gedanken in Schinkels Bauten sind verschwommene Reste der großen Zeit des protestantischen Kirchenbaues in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, jener Zeit, in der man die liturgischen Anforderungen künstlerisch zu lösen, nicht bloß mit ihnen sich abzufinden suchte. Neu sind an Schinkels Entwürfen die Übertragungen aus fremden Bauarten, gemacht zur formalen Bereicherung des seinem Werte nach nicht erkannten protestantischen Programms. Und wenn K. E. O. Fritsch in seinem sonst so trefflichen Buch „Der Kirchenbau des Protestantismus" noch 1893 versuchte, Schinkels Schätzung als Kirchenbaumeister aufrecht zu erhalten, so konnte dies nur geschehen, weil er selbst noch unter dem Einfluß jener formalen Schule stand. Denn diese errichtet das Bauwerk nicht um des Zweckes, sondern zugleich um eines außerhalb dieses liegenden Schönheitszieles willen; sie möchte die Kirche zum Denkmalsbau machen, wie dies Schinkel stets im Sinne lag. Sie kennt die Kirchlichkeit nur als ein ästhetisches Gefühl!

Die ganze Sehnsucht nach einem Dom in Berlin ist bezeichnend. Was ist ein Dom? Doch wohl ein kirchlicher Bau von höherer Bedeutung als die gewöhnliche Pfarrkirche. Dom, Münster, Kathedrale nennt man jenen katholischen Kirchenbau, in dem ein Bischof wirkt. Einen Bischof hat die protestantische Kirche nicht, wenigstens nicht im Sinne des Katholizismus. Die bischöfliche Gewalt ging an den Landesfürsten über, dieser ist als summus episcopus der Rechtsnachfolger der Bischöfe, deren Würde erst wieder durch Friedrich Wilhelm III. insofern hergestellt wurde, als er 1816 Bischöfe von Berlin und Königsberg ernannte, letzteren 1829 sogar zum Erzbischof. Aber in der Folge sank die Würde wieder zum bloßen Titel herab. So kann man denn den Berliner Dom als Bischofkirche nur des preußischen Summepiskopats betrachten.

Aber der König verrichtet in der Kirche keinerlei Handlung. Er ist in ihr ein Gemeindemitglied, ein vornehmes, aber doch kein Priester. Er ist nicht einmal ein Geistlicher. Er hat keine Schar von Hilfsgeistlichen, Ministranten, Sängern um sich, er hält kein Hochamt ab. Er braucht keinen Chor und betritt diesen nicht um das Abendmahl zu spenden, sondern nur um es zu empfangen. Das, was der katholischen Kirche der Zielpunkt ist, das köstlich reich entwickelte Chorhaupt, fällt hier fort. Schon Schinkel und nach ihm andere suchten an dessen Stelle aus künstlerisch formalen Gründen eine Halle zu setzen, die Schinkel in seinem Domentwurf im Gegensatz zu dem dreischiffigen Langhause, der Predigtkirche, als Abendmahlkirche bezeichnete; Anton Hellmann in seinem Entwurf von 1840 nannte sie Gedächtnishalle; Wilhelm Stier in einem drit-

ten von 1841 legte mit mehr Recht die Predigtkirche in den Zentralraum und machte das wieder dreischiffige Langhaus zur Ruhmeshalle; Friedrich Wilhelm IV. ließ den Dom nach eigenen Gedanken durch Persius und Stüler als fünfschiffige Basilika für die eigentliche Kirche ausbilden und fügte einen anstoßenden, jenem von Pisa nachgebildeten Campo Santo, einen Kreuzgang mit Gruftkapelle hinzu. Er nahm den Walhallagedanken der Berliner Architekten nur insoweit auf, als er eine Grabanlage für sein Haus an den Dom anreihen wollte, wohl wissend, daß die konfessionellen Fragen eine deutsche, ja selbst eine preußische Ruhmeshalle in Verbindung mit einer evangelischen Kirche nur schwer würden durchführen lassen. Dagegen berauschte er sich am Klang des Wortes Campo Santo, statt der deutschen soviel tieferen Bezeichnung Friedhof oder Gottesacker, um den uns andere Völker beneiden.

Der Dom wurde begonnen, aber die Revolution von 1848 unterbrach den Bau, der dann lange Zeit nicht wieder aufgenommen wurde. Die Romantik, die ihn geplant, und der Idealismus, der ihm Form gegeben hatte, waren beide zusammen nicht stark genug, um ein Werk zu vollenden, dem der innerste Zweck fehlte. Und es gibt wohl niemanden, der den Plan des Königs kennt und trotzdem seine Nichtdurchführung beklagt.

In Christian Rauch hat Berlin den Bildhauer gefunden, der sich und seine Taten in Einklang und Zufriedenheit mit sich und der Umwelt brachte, wie dies Schinkel in in der Baukunst gelungen war.

Rauch hat eine schwere Lebenserfahrung mit in sein Künstlerleben nehmen müssen. Er war jahrelang Kammerdiener am Berliner Hofe, nicht etwa so wie es die Valets de chambre der französischen Könige gewesen waren, dem Titel nach, sondern wirklicher Nachttopfschwenker. Ein Waldecker Kleinstaatler, war er doch zum strammen Preußen geworden, dem sein Lebenlang, selbst in den folgenden Wirren das Gefühl für die Würde des Königtums nicht verloren ging. Obgleich schon in Arolsen und Kassel als Bildhauer ausgebildet, hatte er 1797—1804, sieben lange Jahre, gedient, bis dem Siebenundzwanzigjährigen endlich die Freiheit und die Romreise geschenkt wurde. Eine so gebundene und abhängige Stellung, unmittelbar in der Nähe zweier Könige und selbst der Königin Luise, mußte verbitternd auf einen jungen Mann wirken, der sich zu Besserem berufen fühlte, der alle Schritte tat, dies zu erreichen. Aber die Verbitterung wendete sich nicht gegen das Königshaus, nicht gegen den Hof. Es ist rühmlich für alle Teile, daß man den emporwachsenden Künstler in Berlin zu ehren wußte, und daß dieser mit nie schwankender Dankbarkeit an seine Leidenszeit zurückdachte, nicht wankte in der Treue gegen seinen Herrn; daß er in deutschem Sinne es mit seiner Freiheit vereinbar hielt, er, der vornehme, schöne, gefeierte Greis, Herren gedient zu haben und noch zu dienen, im Gegensatz zu den Freiheitsschwärmern, die dem Jahre 1848 zudrängten.

Rauch fand bei Thorwaldsen die Kunst, die er lange mit der Seele gesucht hatte. Sein Schüler Ernst Rietschel traf seine eigene Ansicht, als er 1830 an ihn schrieb, wie er

sich in Rom nicht satt sehen könne an der spielenden Leichtigkeit und jugendlichen Frische, womit der Däne die schönsten, mannigfaltigsten Gestalten und Formen hervorzaubere, die Sinne ergreife, das Auge auf höchste, geistigste Weise ergötze. Aber Rietschel fühlte Rauchs und die eigene Stellung dadurch nicht beschränkt und sprach sich darüber sehr deutlich aus. Auch andere hätten neben Thorwaldsen ihr Daseinsrecht: Wenn auch mit weniger glänzender Leichtigkeit begabt, aber voll von männlichem Ernst, gründlicher Tiefe und beharrlichem Willen streben sie zur Meisterschaft; sie geben viel Freuden des Lebens dahin, um Werke zu schaffen, die nicht mit den schönen Formen allein das Kennerauge ergötzen; die vielmehr, und das stand ihnen höher, vom Volk begriffen werden sollen; die das Volk durch schöne Form erheben, erfreuen, begeistern. Rietschel stellte diese Art, als die Rauchs und die seine, vom christlichen und sittlichen Standpunkte höher, als jene Thorwaldsens. Denn des Dänen Art sagte ihm namentlich in der Darstellung christlicher Vorwürfe ebensowenig zu als den frommen katholischen Romantikern.

Die eigentliche künstlerische Sehnsucht Rauchs ging nicht auf das christliche Gebiet, so wenig wie auf die ihn zumeist beschäftigenden Bildnisstatuen aus, sondern auf ideale Gestaltungen im Sinne der Alten. Die Genien sind wohl die um ihrer selbst willen meist bewunderten Werke seiner Hand. Es wirkt in ihnen ein reizvoller Fluß der Linien, aber nur in bescheidenem Maße ein neues eigenes Leben. Sie verschwinden in der Masse dessen, was andere rings um ihn schufen. Nicht die Schönheit des einzelnen Werkes entscheidet für die Stellung von Rauchs Schaffen in der deutschen Entwicklung, nicht durch diese ist er eine der bemerkenswertesten Erscheinungen innerhalb unserer Kunst geworden: seine Bedeutung liegt in seinem Verhältnis zum Realismus jener Zeit. Wäre das Ziel der Bildnerkunst erreicht, wenn der Meister eine wohlgelungene Gestalt aufzubauen, ihr eine glücklich abgelauschte Bewegung, den Falten ein ruhiges Hingleiten über die umhüllten, doch nicht versteckten Körperformen gäbe, so gehörten die Rauchschen Idealgestalten wohl zu dem Bedeutendsten, was die Zeit hervorgebracht hat. In Tausenden von Abgüssen hat die Kränzewerferin in deutsche Häuser Freude und schönheitlichen Genuß getragen. Rauch wurde Thorwaldsens Genosse in der Erfüllung jenes Strebens nach reiner Form, der wir Goethes Iphigenie und Tasso verdanken. Langsam verschwanden seine Werke wieder, um im Urteil der Welt anderen Gebilden den Vorrang der Liebenswürdigkeit und der edlen Anmut zu überlassen. Das ist Zeitenschicksal, dem selbst das höchste Kunstwerk unterliegt. Auch für die größten Meister kommt eine Zeit der Ermüdung, des Aufsteigens anderer, vielleicht Kleinerer in der Gunst der Menge. Die Frage ist nur: Wird das Werk dereinst wiederkommen, wird sich sein Gehalt als so stark erweisen, daß es sich die Herzen wieder erzwingt, nachdem es aus einem veralteten ein neues geworden ist? Mit den Kunstwerken und der öffentlichen Verehrung geht es wie mit der Frauenliebe: Für den Wert ist nicht der Drang des ersten Augenblickes entscheidend, sondern die dauernde das Herz erfüllende Wärme.

Durch Jahrzehnte hielt diese Neigung des Volkes zu Rauchs wie zu Thorwaldsens Idealgestalten an. Heute wirken sie kalt auf uns. Sie sind den Weg gewandelt, den während ihrer Herrschaft die älteren, das Wohnhaus schmückenden Bildwerke, die Gruppen und Gestalten aus Porzellan zogen. Man hielt diese zierlichen Gebilde einer verfeinerten Lebensart damals für geschmacklos. Jetzt stellen sie und ihre Nachbildungen auf dem Kunstmarkte wieder einen viel größeren Wert dar, als die antikisierende Kunst. Wie zum Künstler heute der alt gewordene Idealismus nicht mehr spricht, so nicht zum Volke. Wird sich der verstummte Mund noch einmal auftun?

KAPITEL III

DIE ALTEN SCHULEN

LANGE Zeit galt der Satz, nur in Sachsen könne ein Mann von Geschmack leben, galt Dresden als die hohe Schule der Kunst. Der Hof war einer der Hauptbesteller, bei Berufungen und Anstellungen von Künstlern allein maßgebend. Das Volk nahm lebhaften Anteil, und die Künstler lebten in ihm. Wohl waren Franzosen und Italiener am Hofe gern beschäftigte und hochgeschätzte Meister; ihnen gegenüber stand aber ein deutsches Geschlecht, das keineswegs sich bedrängt und zurückgesetzt fühlte. Die sächsischen Fürsten standen dem Volksleben doch viel zu nahe, als daß eine wirkliche Kluft in den Anschauungen zwischen Hof und Bürgerschaft hätte entstehen können.

So in der Baukunst. Seit Pöppelmann den Zwinger gebaut hatte in einem Barock, das so deutsch ist, daß es in jedem anderen Lande alsbald als fremdartig auffiele, hatten zwei Künstler, die in Paris ihre Studien gemacht hatten, den Umschwung zu strengeren Formen gebracht, Bodt und Longuelune. Sie gingen den allgemeinen Weg der Entwickelung, die auf vornehme Einfachheit wies. Ihr Schaffen entfernte sich aber mehr und mehr von dem, was in Paris geleistet wurde; die Baukunst befestigte sich schulmäßig unter ihnen in den in Sachsen entwickelten Grundsätzen. Ein Baumeister, wie der vom Hofe Augusts III. zumeist beschäftigte Knöfel, nicht eben eine starke Kraft, aber ein geschickter Mann, ist innerhalb der Zeitkunst eine selbständige Erscheinung, sein Stil ist durchaus örtlich. Aus seiner Schule, wie sie an der neuen Kunstakademie gelehrt wurde, ging eine Anzahl tüchtiger Männer hervor, die auch als Theoretiker die in der Schule heimische Sehnsucht nach dem Einfachen, Großen, Schlichten mehr und mehr zu verwirklichen suchen. Keiner mit mehr Erfolg als Friedrich August Krubsacius.

Er war Longuelunes Schüler und verdankte ihm die Lehre von der edlen Einfachheit. Er fühlte sich somit in vollem Gegensatz zum altmodisch gewordenen Barock und trat schon zu einer Zeit für Schlichtheit ein, da ähnliche Bestrebungen auch in Paris noch wenig Beifall fanden. Er huldigte den alten Lehrmeistern der Baukunst, Vitruv und Palladio, hielt die Natur für die beste Lehrerin auch der Baukunst und fand diese in den Säulenordnungen der Griechen. Der mächtige Riß, der zwischen Natur und Ordnung klafft, wurde nach alter Weise mit einigen Redensarten überkleistert. Er erkannte, daß die große Kunst im Frankreich Ludwigs XIV. ihre Heimat gehabt habe, aber durch Ausschweifungen verderbt worden sei. Natur, Ordnung, Ebenmaß, gesunde Vernunft sollten nun die Fehler des Rokoko ausmerzen; die Verzierungen sind zu beschränken, indem man sie stilgemäßer, bedeutungsreicher gestalte; man solle zur

vollen Symmetrie zurückkehren, nichts anbringen, was nicht der Natur und der Sache völlig angemessen sei.

Während gleichzeitig noch in Dresden starke barocke Neigungen die eigentlich städtischen Meister beherrschten, hatte sich in Krubsacius das Programm des Klassizismus befestigt. Es kam hier zum Kampf mit der schlichten Zielstrebigkeit, die der alten Kunst eigen war. Die Kreuzkirche in Dresden wurde zum Zankapfel: Hier der Ratszimmermeister J. G. Schmidt, der eine protestantische Kirche bauen wollte; dort die Kritik des Krubsacius und seiner Schule, die architektonische Grundsätze durchzuführen beabsichtigten. Hier der früher nie ausgesprochene, weil selbstverständliche Gedanke, daß ein guter Bau vor allem seinen besonderen Zweck gemäß sein müsse, um schön sein zu können; dort eine volle Klarheit über die schöne Form und deren Regeln, die im Streben nach der Erreichung ihrer Ziele vergißt, daß diese nur Mittel zum Zwecke sind.

So war auch in Dresden bei den Gebildeten schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts das Bewußtsein allgemein geworden, daß die klassische Form, in edler Einfachheit gegeben, allein der Kunst eine höhere Zukunft zu bieten vermöge.

Eine Reihe von Künstlern diente diesem Gedanken. Zumeist und mit am tiefsten greifendem Erfolg der Maler Adam Friedrich Oeser, der freilich schon 1756 nach Leipzig versetzt wurde. War er dort, im engeren Kreise, bis an sein Ende gefeiert, so begann doch schon bei vielen, bei den Weltkundigeren, namentlich auch bei Goethe nach dessen italienischer Reise der Umschwung: Oesers Zwecke erschienen ihm beschränkt, seine Grundsätze einseitig, ja öfters wunderlich.

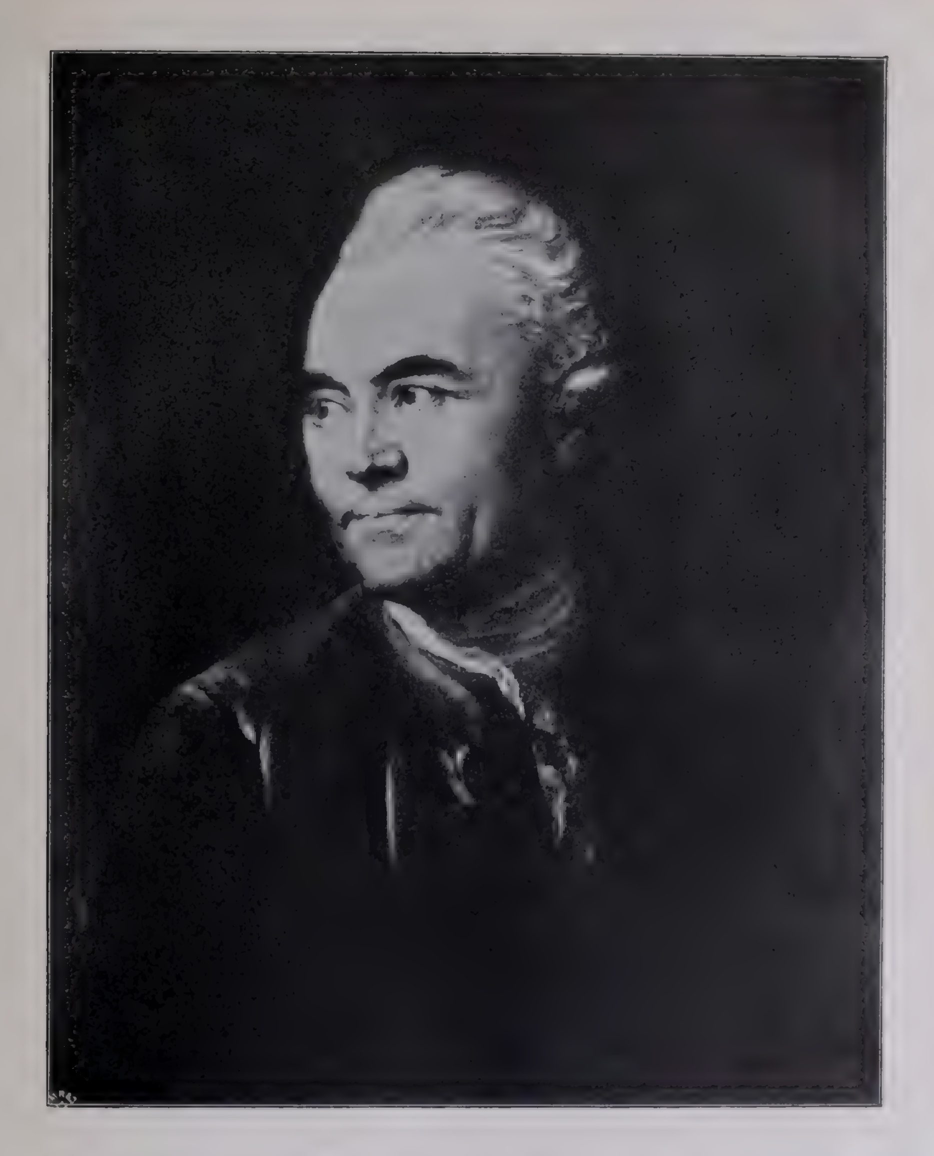
Oeser hat wenig Wandel in seinem Leben durchgemacht, bleibt sich sehr gleich. Aber man versteht sehr wohl, warum seine Bilder die größten unter seinen Zeitgenossen entzückten. Und man tut gut, Goethes Umschwung im Urteil über ihn nicht allzu sehr als Fortschritt in der Erkenntnis zu feiern. In manchem Bilde erkennt man sehr deutlich die Absicht auf Stimmung; in einzelnen, wie jenem der Thomaskirche zu Leipzig, ist sie nicht ohne Kraft. Meist freilich äußert sie sich in weichem Verschwimmen des Umrisses, in einem kühlen „nebulistischen“ Ton, der einen Anklang an die Farbe Correggios und an das kräftige Silberlicht der späteren Venetianer darstellt. Aber immerhin war Oeser noch ein Maler, der Sinn für feinere Farbenschattierungen hatte, der das Bild als Ganzes zu beherrschen wußte.

Die Dresdener Akademie war inzwischen einen Krebsgang gewandelt. Alle wohlgemeinten organisatorischen Maßnahmen des Leiters des sächsischen Kunstwesens, des feinsinnigen Christian Ludwig von Hagedorn, sie zu beleben, zerschlugen sich daran, daß man nicht einen rechten Mann fand, der dem Streben nach klassischer Vollendung Ausdruck zu geben vermochte. Mengs, der zu Dresdens Ruhm gewirkt hatte, ging bald in die Ferne.

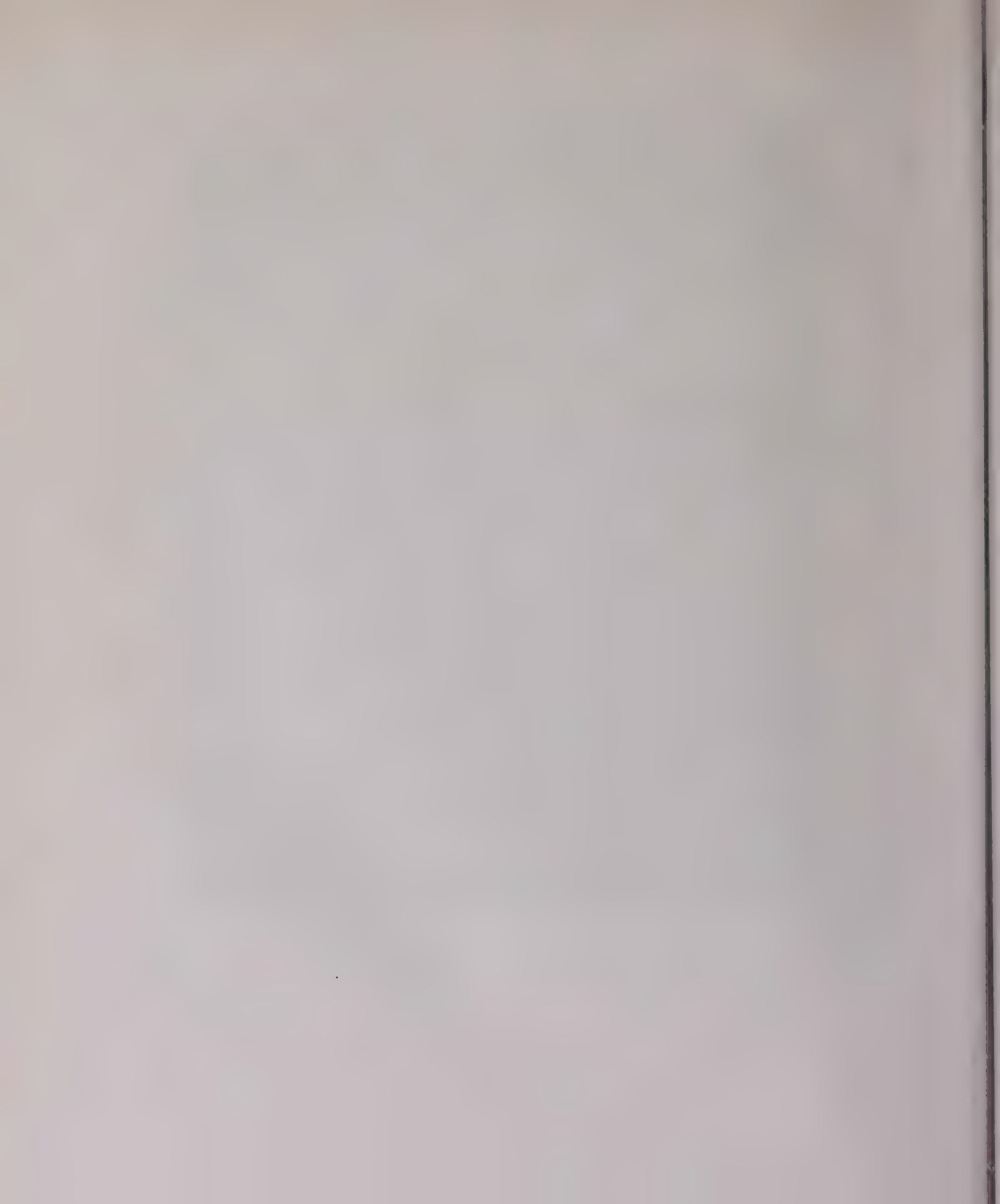
Dafür fand man einen Realisten in dem Schweizer Anton Graff, einen echten

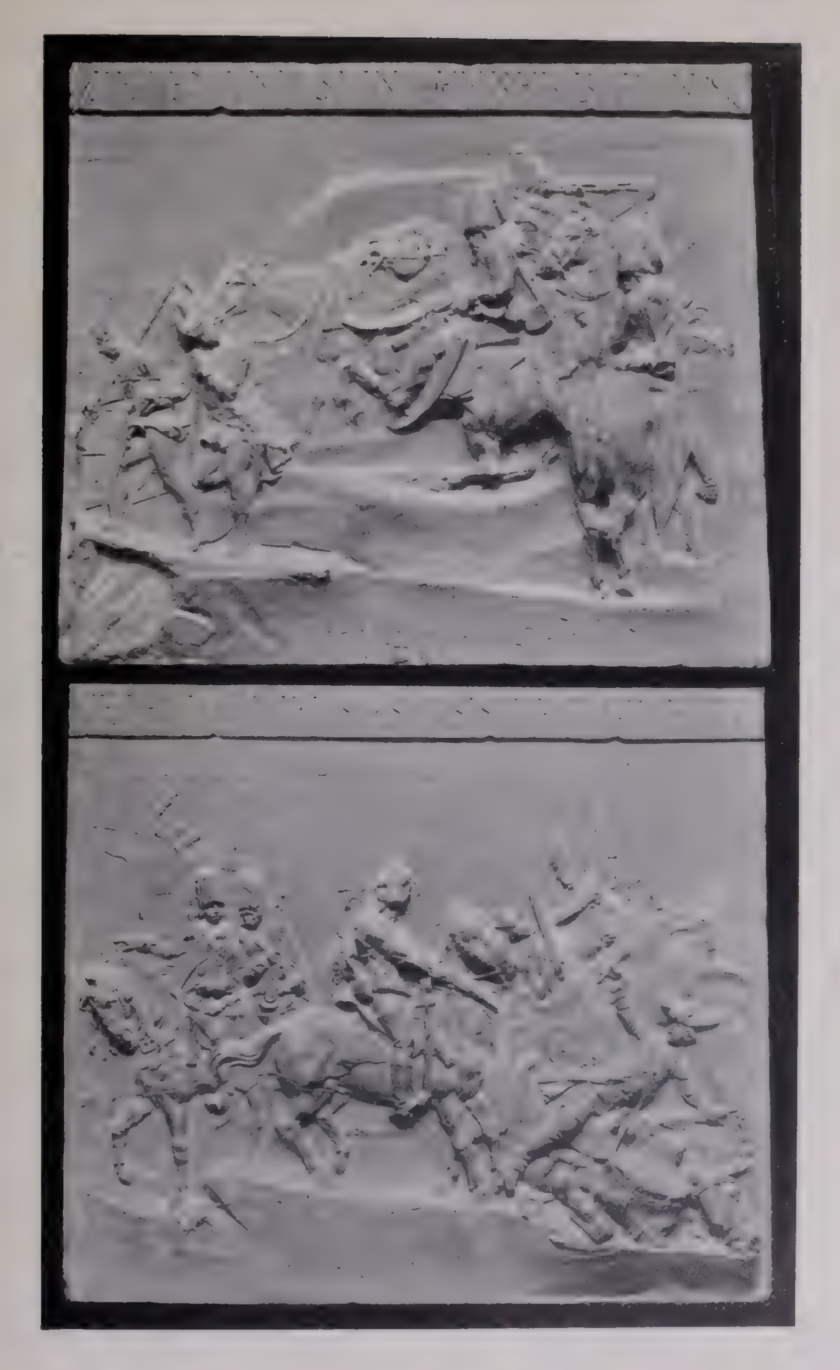
Künstler, der seinen Weg ging, ohne sich um die Streitigkeiten der Ästhetiker zu kümmern. Behandelte er doch ein von ihnen wenig berücksichtigtes Gebiet, das Bildnis. Welcher Richtung der Kritiker auch angehörte, konnte er sich doch dem Eindrucke von Graffs lebensprühenden Bildnissen nicht entziehen. Freilich, es fehlte der Zeit noch die Formel, das Gefallen an ihnen ästhetisch zu erklären. In Tagen, in denen man jeder Regung des Herzens alsbald mit einem Warum entgegentrat und glaubte, daß es erst dann richtig schlage, wenn es durch kritisches Verständnis geregelt worden sei, mußten solche unerklärten Eindrücke Zweifel erwecken. Graff hatte die Gewohnheit, von Dresden aus nach Leipzig und Berlin Ausflüge zu machen, um überall Bestellungen auszuführen. Er hielt sich in Berlin, wo sein Winterthurer Landsmann und späterer Schwiegervater Johann Georg Sulzer lebte, besonders gern auf. Dessen Allgemeine Theorie der Schönen Künste, ein grundgelehrtes, mit noch heute sehr brauchbaren Quellenangaben reichlich ausgestattetes Wörterbuch der Schönheitslehre, zu dem Chodowiecki das Titelblatt zeichnete, gibt wohl Graffs Ansicht über seine Kunst wieder: Der Mensch, heißt es dort, ist das höchste, unbegreiflichste Wunder der Natur; daß wir nicht bei seinem Anblick vor Erstaunen stehen bleiben, ist nur die Folge der unablässigen Gewohnheit, es zu sehen; aber wer sich über das Vorurteil der Gewöhnung erheben kann, erlangt die Wissenschaft, aus dem Gesicht und der Gestalt des Menschen sein Wesen zu erkennen, die Physiognomik. Er sieht dann im Bildnis nicht nur die Natur, sondern erlangt die wissenschaftliche Befähigung, aus dem Bilde den Menschen und seine Artung herauslesen zu können. So mußte denn auch dieser Kunstzweig dem Wissensdurst der Zeit genügen.

Es ist rührend, reizt aber oft auch zum Lächeln, mit welchem Eifer Lavater, der Meister der Physiognomik, über jeden Maler herfiel, von dem er ein Bildnis erlangen konnte. Jeder Künstler von Namen kam nach Zürich, jeder wurde für des Gelehrten Arbeit in Zins genommen. Denn die Physiognomik sprach von Dingen, die das Wort nicht recht zu fassen vermochte, die also der Zeichnung als Hilfsmittel bedurfte. Nur Carstens fand Lavaters Meinungen abenteuerlich, so daß er mit ihm nicht viel über Kunst reden konnte: er schwatze zu viel ins Gelag hinein, was für ihn keinen Sinn habe. Lavater wollte eben einen Schritt weiter gehen als die Bildnismaler, die Natur selbst als einen auf wissenschaftlichen Grundlagen arbeitenden Künstler darstellen, und somit aus ihren Werken, in erster Linie dem menschlichen Antlitz, ihre Absicht herauslesen: dadurch hoffte er zum vollkommenen Menschenkenner zu werden. Noch wenig gewohnt, die Vielseitigkeit jeder Seele recht zu würdigen, abhängig von der klassischen französischen Dichtung, die mit Vorliebe den Menschen als von nur einer Tugend, nur einem Laster beseelt schilderte, hoffte man dahin zu kommen, durch Feststellung der dem Wesen angemessenen Züge im Antlitz jeden Menschen in seine Klasse einreihen, jedem ablesen zu können, wes Geistes Kind er sei. Die Sache fand ungeheuren Anklang, namentlich bei den Künstlern, zumal seit Franz Joseph Gall seine

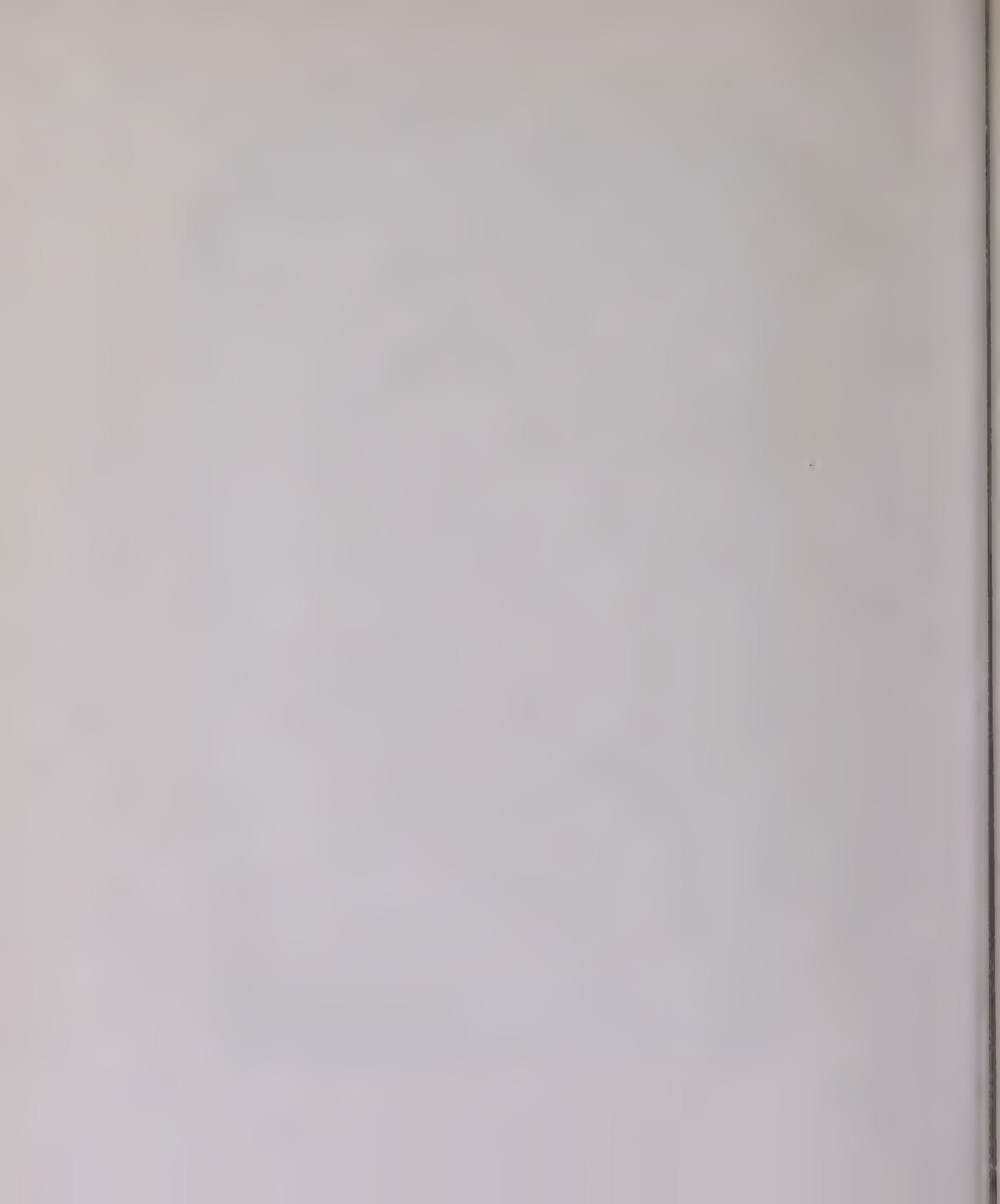


ANTON GRAFF: JOHANN GEORG SULZER





GOTTFRIED SCHADOW: FLACHBILDER VOM ZIETENDENKMAL IN BERLIN



trotz vielen Schrullen doch anregenden Beobachtungen über die Schädellehre herausgab. Gall wollte aus dem Bau des Kopfes, der Annahme, daß hier und da im Gehirn das Organ für bestimmte geistige Kräfte sitze, daß dieses wachse und abnehme, je nach der Arbeitsleistung, und daß die Schädeldecke diesem Wachsen nachgebe, an der Kopfform beobachten können, welche Organe besonders entwickelt und mithin welche Kräfte im Geistesleben ihrer Träger vorherrschend seien.

Es wimmelte damals in der Welt von Physiognomikern und Phrenologen. Die Leute, die etwas im Kopfe hatten, was der anderen Neugierde weckte, hatten alle Mühe, sich die Untersucher vom Leibe zu halten: Goethes üble Laune gegen Schadow hatte mit seinen Grund darin, daß er in ihm den Phrenologen witterte, der seinen Kopf nicht bloß für bildnerische Zwecke messen wolle.

Der Porträtist soll ein Seelenmaler sein! Das war auch Sulzers Wunsch. Er soll eine menschliche Seele von ausgesprochener Eigenart deutlich erkennbar darstellen können. Somit rückt seine Kunst unmittelbar neben die Geschichtsmalerei. Das ist wieder Sulzers Forderung. Wie ein gutes Bild aber entstehe, das mag ihm Graff gelehrt haben: dadurch, daß der Maler die Massen des Lichts zusammenhält, die Einzelheiten der Kleidung zwar deutlich wiedergibt, aber doch von der Hauptwirkung zurückdrängt, den Schmuck gleich der schlauesten Buhlerin an die rechte Stelle bringt, den Menschen in den Tiefen seiner Seelenregungen erkennt. Denn Sulzers Aufsatz über die Bildnismalerei steht an künstlerischem Empfinden ganz erheblich über der Gleiche des damaligen Verständnisses für die schöpferischen Werte in der Kunst. Sulzer wußte wohl, daß de Piles dringend empfohlen hatte, im Bildnis die Fehler der Natur zu verbessern; daß Richardson die Schmeichelei billigte, wenn sie nicht zu sichtbar sei, nicht der Ähnlichkeit schade, und wenn sie fehlerhafte Nebendinge fern halte; er hatte die Reden Reynolds' gelesen, die nüchterne Bildnisse auf eine niedere Stufe, zu den mißachteten Arbeiten eines Teniers und Ostade stellten; er wußte, daß Reynolds vom Maler das Erfassen des allgemeinen Wesens, nicht bloß das peinliche Nachbilden jedes einzelnen Zuges fordere; daß er das Bild selbst auf Kosten der Ähnlichkeit zum Typus zu erheben wünschte; und daß er im geschichtlichen Bildnis die höchste Aufgabe seiner Kunst erblickte: denn in ihm sei mehr der allgemeine Eindruck der Besonderheiten des Mannes, als die Ähnlichkeit das Ziel.

Bei solchen Forderungen können wir uns in Deutschland unseres Graff nur freuen. Reynolds' Größe liegt ja freilich auch darin, daß sein unbewußtes Künstlertum stärker war, als sein nach Grundsätzen ordnender Geist; daß er mehr nüchterne Bildnisse lieferte, als geschichtliche. Und heutzutage besteht unter Reynolds' Verehrern kein Zweifel, daß seine glänzenden künstlerischen Gaben herabsteigen, sobald sie einen Anlauf nehmen, ideale Höhen zu erklimmen. Das Heil der Londoner Akademie lag darin, daß ihr Präsident zwar in seinen Grundsätzen dem wissenschaftlich ernüchternden Zeitgeist des Idealismus Folge leistete, in seiner malerischen Tätigkeit aber ein ausbündig

geschickter Realist blieb. In Graff fehlt das schulgerechte Anhängsel: er ist nur Maler, und als solcher einer, der sich vor Reynolds, dem größten Porträtisten der Zeit, nicht zu verstecken braucht.

Ein wunderbarer Umschwung! Dresden kam von der Verehrung der Rigaud und Silvestre, der großen Repräsentationsmaler im Stile Ludwigs XIV., unmittelbar auf den Maler der Natürlichkeit. Es hatte bisher aus Paris seine Vorbilder bezogen, jetzt von den biederen Schweizern, die wie in der Dichtung, so in der Kunst überall in den Vordergrund traten. Die Weltmänner verschwanden, die mit lächelnder Anmut vor der Staffelei standen und den Pinsel mit zierlichem Schwunge, gesellschaftsmäßig, zu bewegen wußten; der behäbige Bürger mit breiter anheimelnder alemannischer Mundart wurde ihnen bevorzugt. Auch hier der Rousseausche Gedanke: nur das Einfache ist tief. Der Schweizer stand der Wiege der Menschheit, der goldenen Zeit der Unverderbtheit näher. Er sah auch tiefer in die Augen der Menschen, verstand sie besser um ihrer selbst willen. Fort mit falscher Schaustellung! Nicht mehr wollten die Reichen, selbst nicht die Fürsten sich in der Perücke, im Staatsgewand, vor der Rigaudschen Säule, vor dem prachtvoll gebauschten Samtvorhange sehen lassen, sondern so wie sie waren, im Hausrock, wenn's die Mode gestattete, in natürlichem Haar, über den Stuhl gelehnt, den Beschauer wie im Gespräch anschauend; statt wie früher vor ihm in Parade gestellt. Das lehrte Graff seine Auftraggeber, dahin wußte er sie zu führen durch die außerordentliche ihm zur Verfügung stehende Kunst, ein Bild zu einer Einheit zusammenzufassen mittels des Lichtes, der Unterordnung der Nebendinge im Ton bei voller Klarheit auch in den Schatten und durch die Sammlung der ganzen Wirkung auf die Augen. Das ist das große Rätsel der sprechenden Wirkung seiner Bilder, daß er in den Augen alle Kraft vereint, daß er auf sie den Blick lenkt, wie man im Gespräch dem Gegenüber ins Auge schaut. Graff fürchtet sich nicht, die Wirkung des Blickes manchmal bis ins Stechende zu übertreiben, wenn nur damit erreicht wird, was er erzielen wollte: dem ganzen Kopfe redende Lebendigkeit zu geben, den Beschauer unter den Eindruck zu bringen, den er selbst im Malen auf den vor ihm Sitzenden ausübte. Viele konnten, wie Sulzer erzählt, den scharfen und empfindungsvollen Blick, mit dem Graff ihnen in die Seele zu dringen schien, nicht ertragen. Sulzer erläutert, welches Glück es wäre, wenn wir ein ähnliches Bild des Cicero besäßen. Wenn er damit den geschichtlichen und ästhetischen Wert des ganzen Kunstzweiges beweisen will, so dankt er die Erkenntnis vom Wert der Wahrheit seinem Schwiegersohne; wie wir es heute Graff danken, daß er uns übermittelt hat, wie die großen Männer seiner Zeit aussahen. Welches Glück, daß wenigstens nicht die ganze deutsche Kunst idealistisch so verknöchert war, um den Volltrunk des Lebens, nicht nur einen Abkläricht von ihm vertragen zu können!

Graff war nicht der einzige Maler dieser Richtung. Wenn man freilich Sulzers Aufzählung der Porträtisten (von 1793) Glauben beimißt, stand es schwach um die Bild-

nismalerei. Von allen damals Lebenden kennt er kaum einen von Belang. Aber es gab doch tüchtige Leute noch allerwegen, wenngleich die Folgezeit, die überhaupt vom Bildnis wenig hielt, sich alle Mühe gab, sie so rasch als möglich zu vergessen. Findet sich aber irgendwo eine Bilderreihe in öffentlichem Besitz, eine Folge von Darstellungen von Fürsten oder Bürgermeistern, Staatsmännern oder Richtern, so ist die Entwickelungsgeschichte des Bildnisses im allgemeinen rasch zu erkennen: es ist eine des Eindörrens. Die Barockmaler mit ihrer Ruhmredigkeit, mit den roten Mänteln und blitzenden Brustharnischen, wußten immer ein gutes Ganzes zu schaffen. Selbst das Werk der Schwachen unter ihnen wirkt als Wandschmuck. Die Rokokomaler haben in ihrer lebhaften Auffassung, in der Farbigkeit des Gewandes, in der wenn auch geschminkten Frische des Gesichts etwas Erfreuendes, Fröhliches; mindestens in der Kleidung und in der, wenn auch noch so herkömmlichen Anmut etwas, was ihre Bilder im Wohnraume willkommen macht. Die Folgezeit ist liebenswürdig in ihrem biedermännischen Wohlwollen, in dem Wunsche, dem einzelnen gerecht zu werden, ihn uns menschlich nahe zu führen. Unerträglich nur ist das ideale Porträt, das bei tiefest stehendem Können nichts gibt als die Gleichförmigkeit des dem Künstler im Geist vorschwebenden Mustermenschen, das in der Meinung, ernst zu sein, so trocken und traurig wirkt. Vor solchen Bilderreihen erkennt man, wie tief im eigentlichen Können die deutsche Kunst gerade in der klassischen Zeit stand, damals, als sie glaubte, das Höchste in Anlehnung an die Größten erreicht zu haben.

Eine Graffs künstlerischer Art entsprechende Persönlichkeit war der Berliner Bildhauer Schadow. Die Folgezeit fand, daß er sich dauernd in den Banden einer barocken Kunstauffassung befunden habe. Man verzieh ihm nicht seinen Kampf gegen Goethe, die Ablehnung, in die er im Alter gegen das junge Geschlecht der Idealisten und Romantiker sich hineinlebte. Man gewöhnte sich, vom alten Schadow in einem Tone zu reden, als sei er ein braver Handwerker von einer erfreulichen, wenn auch nicht ganz abgeschlossenen Bildung gewesen; einer, der mit unwilligem Staunen und absichtlichem Verschließen die ihn weitüberholenden Fortschritte der nach ihm Kommenden betrachtet habe. Mir will scheinen das Verhältnis von Schadow zu Rauch sei nicht das eines Aufstiegs, sondern im besten Falle das einer Wagerechten. Schadow stand wohl ziemlich allein in seinen späteren Jahren. Er veraltete. Aber es ist das Neue nicht immer das Bessere. Er wurzelte, wie Goethe sehr richtig sagte, im Vaterländischen und im Naturalismus. Solange daher die Fremdbrüderei und der Idealismus Kennzeichen einer großen Seele waren, konnte Schadow nicht für voll angesehen werden. Sein Preußentum ist aber tatsächlich seine Stärke. Ein Gutachten über Reiterdenkmäler, das er 1791 erstattete, lehrt dies; kräftiger noch seine Bildsäulen von Feldherren Friedrichs des Großen, namentlich sein Zieten. Er freut sich gegenüber dem allbeliebten „klassischen Kostüm“ der geschichtlichen Kleidung; ja er hat den Mut, dessen Nachbildung als künstlerisch richtig selbst für das Ehrendenkmal zu verteidigen. Wenn, sagt er, Ehrfurcht

und Bewunderung die Beweggründe sind, warum man ein Denkmal errichtet, wenn der Held selbst groß ist, so denkt ihn sich der Künstler gerade als einfaches Bildnis. Es bedarf dann keiner fremden Hülle, um ihn groß und ehrwürdig scheinen zu machen; und das Gewand, das er trug, mochte es sein wie es wollte, wird durch den Helden geheiligt. Und da die Künstler keine andere Sprache haben, als körperliche Formen, so können sie auch das Eigentümliche der Sitten und der Seelen nicht anders ausdrücken, als wenn sie getreu sind. Die erste Absicht müsse sein, den Helden selbst darzustellen. Als Schadow dies alles sagte, sprach er von dem geplanten Denkmal für Friedrich den Großen: den könne man sich unter dem Hemde Marc Aurels nicht vorstellen. So haben ihn auch die nordischen Künstler beraten, die er auf seinen Reisen in Skandinavien und Rußland um ihre Meinung anging. Mochte Canova später Napoleon als Imperator darstellen, mochte der Römer, als ihm der Gewaltige 1810 saß, diesem erklären, seine Kunst habe nur eine Sprache und diese sei das Nackte, in französischer Tracht lasse sich niemals etwas Schönes machen, — der Berliner sah in solchem Beginnen nur Schmeichelei gegen den Fürsten und Eitelkeit der mit ihrer Kenntnis des Nackten prahlenden Bildhauer. Die Schönheit der Arbeit könne man wohl bewundern, aber der Preuße könne dabei nicht an seinen großen König denken. Denn für den Preußen arbeitete er, wenngleich die Dichter und Künstler gegen die preußische Tracht in der Bildnerei schrieen. Und er blieb dabei, obgleich er sehr wohl wußte, daß man über die Zeittracht jedesmal lache, sobald sie außer Brauch ist; daß der gute Geschmack von gestern schlechter Geschmack von morgen sei. In seinen Absichten ließ er sich auch durch das „elende Kunstgewäsch", das einen Teil des Volkes benebelt, ekel, anmaßend und undankbar mache, nicht beirren. Er arbeitete, der Welt trotzend, noch im hohen Alter einen Friedrich mit seinen Windspielen in halber Lebensgröße, also reine „Prosa", selbst als er fühlte, daß Friedrich und er aus der Mode seien.

So gegen sich treu, unbeirrt durch die Ästhetik römischer und weimarischer Herkunft, fühlte er sich als Bindeglied zwischen Vergangenem und Kommendem, als ein Mensch seiner Zeit im Gegensatz zu den vielen, die damals einer anderen, besseren Zeit anzugehören wünschten. Wenn es das Wesen der Empfindsamkeit ist, sich über Zeit und Raum in eine erträumte bessere Welt zu versetzen, so war Schadow einer der wenigen, die die Krankheit der Zeit nicht packte. Seine tapferne Nüchternheit bewahrte ihn davor.

Nicht seine Hauptwerke sind von der Nachwelt zumeist gefeiert worden. An dem besonders geschätzten Denkmal des Grafen von der Mark (1791) erhebt sich nur der schlafende Knabe über die Modekunst seiner Entstehungszeit und des ihr folgenden Kunstabschnittes: Guter Aufbau, ein stark ausgeklügelter Inhalt, eine Zeichnung, die nach allen Richtungen über die Natur hinaus nach Vorbildern schielt. Schadow schien beweisen zu wollen, daß er nicht umsonst an den Brüsten der Klassizität gelegen habe, daß er die ihm gestellte geistreiche Aufgabe zu lösen vermöge mit allen ihren nur wissenschaftlich erforschbaren Geheimnissen. Ein ganzer Mann ist er erst da, wo er preu-

ßisch und wo er einfach wahr wird. Hier schafft er Dauerndes. Sein Zieten (1793) könnte hundert Jahre später entstanden sein: er ist heute noch modern, heute noch ein Werk, mit dem sich die Menge beschäftigt. Nicht weil es schön, sondern weil Zieten so ehrlich häßlich erscheint, der ruhig ausspähende, erwägend an einen Baumstumpf gelehnte Husar, dem man die rasche Tatkraft und die Sicherheit im Wählen des rechten Augenblicks ansieht, im Verweilen ein Handelnder. Man kann es angesichts der trefflichen Schlachtenreliefs am Sockel wohl verstehen, daß Schadow klagt, seine Werkstätte sei während des Schaffens voller Pferde und Husaren gewesen; daß er nicht las, um für sein Denkmal die rechte Stimmung, den rechten Inhalt zu finden, sondern das Leben beobachtete. Unter den vielen Bewegungen, die das Pferd macht, muß ich diejenigen festhalten, die ich gerade brauche! So redet ein Künstler, der durch Form sprechen will.

Aber dieser Zieten ist kein Werk einer neuen, sondern einer alten Kunst. Neben ihm stehen annähernd gleichwertige Bildsäulen von Michel und von Tassaert. Sieht man dieser älteren Meister Büsten durch, die an Kraft des Eigenlebens jenen des großen Franzosen Houdon nahe stehen, so erkennt man, daß 1780 ein Realismus in Berlin heimisch war, der 1880 noch nicht wieder in gleicher Vertiefung erreicht worden war. Diese Frische, die aus Schadow spricht, ist ein Gut des alten Jahrhunderts, nicht des neuen.

Minder glücklich wirkt Schadows Friedrich der Große für Stettin (1793), obgleich er das einzige Bildwerk ist, in dem der König so erfaßt wurde, wie er lebte, das ihm über die Eigentümlichkeiten seines Körperbaues keine Schmeicheleien sagt. An Wert verwandt ist sein Leopold von Dessau (1800), eine so schlichte, so lebendige Prachtgestalt, wie deren die Zeit nur sehr wenige hervorbrachte. König Friedrich Wilhelm III. erkannte alsbald, daß es ein urtümliches Stück für einen urtümlichen Menschen sei.

Aber es blieb nicht bei diesen männlichen Statuen allein. Schadow schuf ein nacktes Mädchen, das, aus Träumen erwachend, den Körper dehnt, hingestreckt auf eine Matratze, Arm und Kopf auf ein weiches Kissen lehnt. Seine Absicht war hierbei nicht, wie er selbst sagt, eine Venus oder Göttin zu bilden, sondern das Bild einer wollustatmenden wohlgebildeten Sterblichen zu geben! Nicht der Kunstwert des jetzt in Paris befindlichen Werkes ist entscheidend, sondern die echt künstlerische Absicht. Ebenso bei der liebenswürdigen Marmorgruppe der Prinzessin Luise und ihrer Schwester. Er mißt, um in dieser seinem Vorwurfe ganz gerecht zu werden, sorgfältig nach der Natur, er leiht sich die Kleider der jungen Fürstinnen aus, er versenkt sich liebend in die Einzelheiten; nicht um ideale Gestalten zu schaffen, sondern mit der herzlichen Bewunderung des guten Preußen für die schöne Herrin der Zukunft, für die edlen, zur vollen Reife noch erknospenden Frauengestalten. Da ist volles Leben, voller Künstlergeist, bei aller Ehrfurcht volle Kraft sinnlichen Umfangens; ein Zug der bewundernden Liebe, der opferlustigen Verehrung wurde in die liebliche Gruppe mit eingeflochten.

Endlich sollte es Schadow vergönnt sein, eines Mannes Bildsäule zu schaffen, den er

selbst von Angesicht zu Angesicht gesehen, dessen Taten er dankbar mit erlebt hatte, Blüchers. Das Schicksal wollte es, daß man Goethes Rat einholte. Es ist das einzige Werk dieser Art geworden, in dem die Zeitkleidung nicht rein beibehalten wurde. Ein Löwenfell mußte die Brust zieren, der Hals frei bleiben, die Falten bewegt und wie aus nassem Stoff gebildet erscheinen. So wollte es die siegreiche Wissenschaft des Schönen. Man sehe Zietens Lederhosen neben jenen aus idealem Stoff an Blücher. Es ist ein Stück Zeitgeschichte in diesen Nebendingen, ein Stück Lebensgeschichte des Berliner Meisters, der nun mit Goethe höflichen Händedruck und förmliche Briefe wechselte, nachdem sie sich ein langes Leben hindurch nicht verstanden hatten.

Schadow wußte sehr gut, daß er unter allen Berliner Künstlern, neben Tassaert, von dem er sein Handwerk erlernt hatte, dem Chodowiecki am meisten schuldete, nämlich die Absicht auf Redlichkeit, das Streben nach eigener Naturerkenntnis. Es war diesem Manne, der mit Miniaturen und Schmelzmalereien sein Lebenswerk begonnen hatte und der nun auf dem Wege wissenschaftlicher Belehrung die Wahrheit suchte, schwer genug geworden, zur Klarheit mit sich selbst zu kommen. Als er der Ölmalerei sich widmen wollte, dem Gebiet, das in Deutschland so ganz brach lag, suchte er Hilfe aus Büchern gleich Carstens, namentlich den englischen von Webb, Richardson, Hogarth; und dann wendete er sich um Beistand an die ältere Kunst, wie sie sich ihm eben in Berlin bot. Seine Ölbilder wurden ein Gemisch von Erinnerungen an die Schule des Watteau, des Greuze und des Dietrich als des Vermittlers zwischen beiden; sie sind ohne Eigenart und gehören in ihrer Entlehnung keineswegs zu den besseren der Zeit. Aber Chodowiecki zeichnete nebenher geschwind und auch fleißig, wo es die Zeit gestattete; wo er mit Menschen zusammenkam und solange diese es nicht merkten; bei Tag und bei Kerzenlicht, gehend, stehend, reitend, ja durchs Schlüsselloch sehend; immer nach der Natur, wenig nach Bildern und Gips; überall der Natur in Gedanken einen Kuß hinwerfend; immer auf dem Anstande, sie zu ergründen, sie sich einzuprägen. Beim Darstellen erkannte er, daß die Natur in ihrer Ganzheit auf einem armseligen Stück Papier nicht festzuhalten ist. Und so entwickelt sich Chodowiecki der Zeichner, der Radierer. Ein Meister, der vielleicht Jahrzehnte nach seinem Tode anderen gegenüber zu hoch geschätzt wurde, der manchmal in seinen Stichen, seinen Buchbildern herzlich langweilig und kleinlich wird; aber in seinen Skizzen, in dem was er wirklich vor der Natur machte, oft eine erstaunliche Lebensfülle äußert; ein Sehen von Form und Ton, eine Sicherheit im Festhalten des Augenblicklichen, eine Liebenswürdigkeit, die ihn oft über die klassischen Meister der Zeit erhebt.

Die bürgerliche Weltauffassung, das kleinstädtisch behagliche Leben war einem ins Einzelne, Bescheidene gehenden Realismus besonders günstig. Er flüchtete sich mit seiner Kunst in die Almanache und Kalender, in die für die empfindsame Masse berechneten Kleinbilder. Da gab es viele tüchtige Zeichner. Man kann sie sogar in den Modekupfern jener Zeit mit Erfolg wirksam sehen, in lächelnder Harmlosigkeit, der

Freude an kleinen Scherzen und der noch viel größeren an sanft fließenden Tränen, in redlichem, wenngleich etwas neugierigen Wissensdurst und der Zufriedenheit mit bescheidener Gabe. Namentlich wer die Landschaftsbilder jener Zeit durchsieht, die Städteansichten und andere „Prospekte", der wird in den eingefügten Menschendarstellungen Sittenschilderungen finden, die zum Teil besser gezeichnet und ausdrucksvoller sind als die Arbeiten Chodowieckis.

Eine Frau darf in diesem Kreise nicht vergessen werden, Angelika Kauffmann. Sie hat etwas Weiches, Einschmeichelndes; sie umgibt ihre Arbeiten mit einem Hauch mädchenhaft bleibender Anmut, selbst in späteren Jahren, nach mancherlei Lebenserfahrungen. In der grauen Schöntönigkeit ihres Pinsels unterscheidet sie sich sehr wirksam von ihren Zeitgenossen. Ihre Gestalten sind stets sorgfältig gekleidet, sehen fast verkleidet aus. Aber doch schuf sie im Bildnis mehr als in den etwas überzarten allegorischen Bildern wirklich ernste Werke, denen die Sinnigkeit des eigentlich malerischen Gefühles und die Aufrichtigkeit des Strebens dauernden Wert gibt. Ihre beiden Frauenbilder in der Dresdener Galerie, mehr solche, als das was sie darstellen sollen, als Sibyllen, halten an jener Stätte als Lieblinge der Menge, als achtenswerte Leistungen selbst den Vergleich mit vielem Großen aus. In England gefeiert, wußte Angelika selbst neben Reynolds sich zu behaupten. Ihr Goethe, ihr Winckelmann gehören zum eisernen Bestand in der bildlichen Darstellung der großen Zeit unseres Schrifttums.

Gerhard von Kügelgen, bekannter infolge seines die Welt erschütternden Endes von Mörderhand als durch das, was ihm selbst das Wichtigste in seinem Leben war, seine historischen Bilder, hat uns als achtenswerte Hinterlassenschaft Bildnisse geliefert — so seinen Herder —, die des Mannes würdig sind. In Dänemark wirkte in Jens Juel ein Künstler, der sich an Kraft des Pinsels und an Unmittelbarkeit der Auffassung Graff häufig nähert: sein Klopstock bezeugt dies. In Süddeutschland hat August Friedrich Oelenhainz tüchtige, sachlich treffende Bilder gemalt. Wenn erst einmal ohne Voreingenommenheit das Gut gesichtet sein wird, das wir an Bildnissen des endenden alten und des beginnenden neuen Jahrhunderts besitzen, dann wird man wohl erkennen, daß wir den viel gefeierten Engländern nicht so unbedingt nachstehen, als diese uns jetzt glauben machen; jedenfalls, daß das Streben nach Ähnlichkeit, nach schlichter Wahrheit zu Anfang des Jahrhunderts allein dem völligen Versinken im Idealismus noch die Wage hielt.

Die meisten dieser Künstler ließ der Ehrgeiz nicht ausschließlich beim Bildnis verweilen. Wer wollte auf die Dauer den Vorwurf auf sich sitzen lassen, nur untergeordneten Zielen zu dienen, des Höchsten zu ermangeln, das ein wahrer Künstler besitzen und anstreben müsse, des gefeierten Idealismus. Freilich sind für uns die Bilder, die über der gemeinen Natur stehen sollten, schwer genießbar. Ich könnte mich ja täuschen und alle, die gleichzeitig mit mir in künstlerischen Dingen mitreden, auch. Es wäre nicht das erstemal, daß eine mißachtete Kunst wieder zu Ehren kommt und es

ist ja sehr gut möglich, daß man dereinst wieder die klassischen Werke dieser klassischen Zeit mit freundlicheren Augen betrachten wird, als hundert Jahre nach ihrem Blühen. Eine Zeit voll geistigen Lebens, voll ernsten Strebens, die in anderen Gebieten zu den gefeiertsten Lebensäußerungen unseres Volkes führte, war befriedigt von diesen Werken, erhob sie hoch, hielt sie dem Besten aller Zeiten nahestehend. Als Klopstock und Lessing, Herder und Goethe dichteten, glaubte man die bildende Kunst auf einer Höhe, die den Schöpfungen der Poesie angemessen sei. Sie erfüllte also ihre Aufgabe, denn jeder Künstler schafft zunächst für seine Zeit. Und Nachlebende werden gut tun, nicht voreilig zu urteilen, jene Werke nicht an den Forderungen ihrer Zeit zu messen, wie dies das spätere 19. Jahrhundert mit hartem, geistigem Hochmut aus ihren wissenschaftlichen Kunstgrundsätzen heraus getan hat.

Aber andererseits kann sich auch der weltgeschichtlich gebildete Kunstgelehrte, obgleich er dazu gedrillt ist, innerhalb einer Viertelstunde ägyptische und japanische, antike und moderne Werke schön zu finden, auf Wunsch mit allen seinen Empfindungsnerven einzuschwenken, wie die Rekruten des Exerzierplatzes, sich noch nicht für das begeistern, was in der Absicht auf Nachahmung entstand. Es ist hier zweifellos eine Lücke in unserer geschichtlichen Bildung, in der Bildung unseres Gefühles für geschichtliche Gerechtigkeit. Einer nachahmenden Zeit entsprungen, im Kampfe um die Selbständigkeit herangewachsen, legen wir ausschließlich auf diese Gewicht. Das ist gut im Kampfe selbst, falsch im Hinblick auf jene, die diesen Kampf nicht fochten, nicht zu fechten hatten; auf jene, die sich mit Vertrauen dem Vergangenen hingaben, weil sie sich im Ziele mit diesem einig fühlten; und endlich auf jene, die die Natur eifrig durchsuchten, um in ihr die von den Alten ausgesprochenen Wahrheiten bestätigt zu finden; die mit einer Art von Gläubigkeit an den Alten hingen, seelisch beglückt, beschwichtigt in ihrem Streben, bewegt von einer aus jenen geschöpften Begeisterung. Wer sich je in die schriftlichen Äußerungen der Künstler jener Zeit hineinlas, den wird auch das Glücksgefühl, die seelische Wärme freundlich umstrahlt haben, die sie ausströmen, selbst wenn ihre gefeierten Werke ihn kalt lassen; der sollte sich aber auch fragen, ob dieser Mangel an Empfänglichkeit ausschließlich seinen Grund in den Werken habe oder ob er nicht vielleicht in ihm liege. Denn er irrt in der Meinung, daß er ein Werk von 1800 ohne weiteres verstehen müsse, während er sich bewußt ist, daß er zum Verständnis eines solchen von 1400 einer geistigen Rückversetzung in die Vergangenheit bedürfe.

Unter den Malern, die ihre Zeitgenossen mit großer Befriedigung mit sich selbst und ihrer Leistung erfüllten, gehörte J. H. Wilhelm Tischbein. Er ist das Mitglied einer vielfach verzweigten Künstlersippe; Tischbeine gab's in jeder größeren Kunststadt; ihr Name war eine Zeitlang dadurch einer der im Volksmunde geläufigsten. Man wird sich mit freundlichem Eindruck in die Bildnisse des Nachfolgers Oesers an der Leipziger Akademie, des Johann Friedrich Tischbein vertiefen können, der im

Erfassen der Persönlichkeit Graff manchmal nahe kam, wenn er gleich im Tone schon sehr kühl, verblichen und kraftlos wurde. Der Kasseler Galerieinspektor Johann Heinrich Tischbein hatte noch von seinem Onkel Johann Heinrich etwas von der Kunst der Franzosen und Venetianer, Van Loo und Piazetta, gerettet. Die Rede, mit der 1777 sein Freund Du Ry, der Architekt, die Kasseler Akademie eröffnete, mag nicht ohne seinen Beirat entstanden sein: Folgsamkeit gegen die Lehrer, heißt es da, Fleiß und gutes Betragen seien die Vorbedingungen, Zeichnen und Modellieren die Anfänge für den Künstler; namentlich das Zeichnen sei die Seele der Malerkunst. Aber kalte Gleichheit, d. h. das einfache Treffen des Naturgegenstandes, sei kein Verdienst. Erst wenn er an den alten Gegenständen die Vollkommenheiten erkannt habe, dadurch zu dem richtigen Urteil gekommen sei, Anatomie, Perspektive, Geschichte und Mythologie erlernt habe, werde der Schüler die Fähigkeit zum Verfertigen von Gemälden erlangen.

Das klingt freilich herzlich hausbacken und schulmeisterlich. Aber im Leben gestalteten sich die Dinge doch anders. Das beweist J. H. Wilhelm Tischbein in seiner Lebensbeschreibung. Gebildet an den Niederländern und Italienern, so daß er früh eine tüchtige Kennerschaft erlangte, voll Frische der Auffassung für alles Schöne, geübt mit raschem Pinsel Bildnisse zu schaffen, dadurch zu voller Beherrschung der Hand, zu sicherem Können im Malen gereift, vertraute er sich willig der Leitung des gelehrten Menschenkenners Lavater an. Er konnte ihm nicht wahr und treu genug zeichnen; beide begegneten sich in der Ansicht, daß das Bildnis eine Urkunde sei, also malerische Wirkung gar nicht beabsichtigen solle. Lavater wollte ja vor allem wissenschaftliche Untersuchungen am Bilde machen. Seine Anregung führte den Maler darauf, das Wesen der Tiere zu ergründen, ein Werk herauszugeben, in dem die Eigenschaften des Menschen durch – ich möchte sagen – Belegstellen aus der Tierwelt im Bildnis erläutert wurden. Er suchte das Menschliche im Tier, den Choleriker und Sanguiniker im Fleischfresser, den Phlegmatiker im Pflanzenfresser usf. Er wurde dadurch das Vorbild der Tiermaler der Folgezeit, Kaulbach nicht ausgenommen. Aber endlich kam es auch hier nur auf dasselbe hinaus, wie in der ganzen Kunst der Zeit: Auf ein Hineintragen unkünstlerischer, wissenschaftlicher Fragen selbst in das für diese sprödeste Gebiet. Auch dieser Tischbein wurde Akademiedirektor und zwar in Neapel. In seiner Antrittsrede sagte er: Vor der lebenden Natur und vor der Antike sind wir alle Sünder! und legte entschieden auf sorgfältiges Zeichnen des Aktes Gewicht. Er, der sich so gern der Raschheit seines Schaffens rühmte, zwang seine Schüler, vor einem Modelle möglichst lange zu verweilen.

Er hat nach mehreren Richtungen anregend gewirkt. Sein Konradin von Schwaben ist eines der ersten großen Bilder aus der deutschen Geschichte, seine Aufnahmen nach antiken Vasen der Hamilton-Sammlung in Neapel haben in hohem Grade auf die Vorliebe für Umrißzeichnungen, auf ein Erfassen der plastischen Natur lediglich durch die Linie hingewirkt. Ohne diese ist Flaxman nicht denkbar. Und doch schuf Tischbein noch in

hohem Alter ein realistisches Bild, den Einzug der Russen und der Bürgergarde in Hamburg 1814, in dem er eine Übermenge von Bildnissen, Uniformstücken und sonstigen Einzelheiten getreu wiederzugeben und das Ganze doch zur Einheit zu zwingen hatte, eine höchst undankbare, aber mit bemerkenswertem Eifer erfüllte Aufgabe.

Es steckte also ein, wenn auch nicht starkes, so doch stets zu weckendes realistisches Empfinden in dem Maler des Konradin. Es ist dies Bild (jetzt in Gotha) eine Jugendschöpfung, hervorgegangen aus einer in Zürich empfangenen Anregung, also geboren im Geist des Bodmerschen Bardentums, ein Zeugnis des erwachenden Nationalgefühles; es ist gemalt in Rom, also in der Luft des Klassizismus. Die außerordentliche Verwirrung im deutschen Leben äußert sich schon in dieser Entstehungsgeschichte. Die empfindsame Vaterlandsliebe suchte sich als Gegenstand eine Zeit des Leidens aus: der letzte Hohenstaufe spielt kurz vor seiner Hinrichtung mit seinen Leidensgefährten Friedrich von Österreich im Kerker Schach; sie hören in altdeutschen bunten Kleidern, doch antiker Haltung, dem Vorlesen des Todesurteiles zu. Und man muß, um das Bild recht zu verstehen, in Tischbeins Lebensbeschreibung lesen: Wie er sich Gewissensbisse machte, daß der finster blickende Mann, der das Urteil verkündet, auf den er allen Haß der Beschauer lenken wollte, nicht schön genug sei. Denn Schönheit sollte alle Teile des Bildes durchziehen. Wir verweigern unsere Anerkennung nicht jenen Künstlern, die in früheren Jahrhunderten im Kampf mit dem Idealismus ihrer Zeit Fehlgriffe taten, mühsam sich von der erlernten Form losrissen, um dem Selbstempfundenen zu genügen. Wir sollten billigerweise anerkennen, daß ein ähnliches Ringen auch hier stattfand. Tischbein konnte damals wagen, in Rom sein Bild dem des David gegenüberzustellen. Die Deutschen fanden in seinem Werke mehr Gefühl als in dem des damals schon gefeierten Franzosen, der ihnen theatralisch erschien. David selbst hat Tischbein seine Achtung nicht versagt. Daß es empfindsam, weichtönig ist, liegt in der Zeit. Aber das gerade in das Verdienst des Bildes. Soll es anders sein als die Zeit, aus der es entstand? Soll der Künstler über, außer seiner Zeit stehen? Ist es seine Schuld, daß Spätere die Tränen etwas mehr verbeißen gelernt haben, als ihre Großväter?

Tischbein war nicht der einzige seiner Art. In Rom wirkte neben ihm Friedrich Rehberg, ein Schüler Oesers und Casanovas, später Professor in Berlin. Auch er wetteiferte mit David in gedankentriefenden klassischen Bildern. Denn der Maler Koch hat wohl recht, wenn er sagt, daß man damals mit gemalten Gefühlen und Empfindungen mehr Geld verdiente als mit der Kunst; daß Affektationen die Bilder retteten, auch wenn sie keinen Schuß Pulver wert waren; daß sie schwindsüchtig gedankenleer sind, trotz all ihrem Beziehungsreichtum. Aber Rehberg stand hoch in der Würdigung: seine Bilder mußte er für die Kunstliebhaber mehrfach wiederholen. Hier ist er zu beachten wieder als einer, der Beziehungen zu England hatte. Hannoveraner von Geburt, war er 1791 Gast der Lady Hamilton in Neapel, jener berühmten, dort zu mächtigem Einfluß gelangten Abenteuerin. Er kündigte 1795 im Teutschen Merkur auch in England weit-

verbreitete „charakteristische Attitüden“ an, die genau nach der Natur gezeichnet, die Lady darstellten. Später ging Rehberg selbst für einige Zeit nach England.

Diese Attitüden sind eine Erfindung der Engländer. Reynolds hatte in der Schauspielerin Siddon ein Mittel gefunden, seine schwachen idealistischen Kräfte durch mimische Künste zu stärken; er brauchte nicht mehr seine Gestalten in leidenschaftlicher Erregung zu malen, sondern konnte diese bildnismäßig nach seinem prächtigen Modell darstellen. Auch die reizende Schauspielerin Kitty Fischer, die Robinson, in die damals alle Welt verliebt war, sogar die schöne Herzogin von Devonshire leisteten ihm solche Dienste. Seit ein Garrick den Briten den Shakespeare erst wirklich nahe gebracht, ihnen die Rollen des Dichters verwirklicht hatte, war das Malen von Schauspielern in einem bestimmten „Charakter“, einer bestimmten Szene beliebt geworden. Lady Hamilton zeigte sich dem gesellschaftlich gewandten Rehberg in den ausdruckvollsten Bewegungen, und dieser wollte den Malern mit seinen Stichen ein Lehrbuch des Ausdruckes geben. Die Händel-Schütz nahm, angeregt durch Rehbergs Stiche, diese Kunst auf und zeigte sich in Attitüden unter lebhaftem Beifall auf der Bühne; Elise Bürger, Sophie Schröder führten die Kunst weiter, die im lebenden Bilde noch lange, freilich sehr verkümmert und fast ausschließlich auf malerische Wirkung rechnend, fortlebte. Es ist kein Zufall, daß der wissenschaftliche Vertreter dieser Kunst, Gustav Anton Freiherr von Seckendorf, sich den Schriftstellernamen Patrik Peale beilegte. Denn in seinen 1808—1811 gehaltenen Vorträgen über Mimik, in denen er vor allem auf Ausdruck in der Bewegung drang, stützt er sich vielfach auf britische Vorbilder. Die Kunst, etwas Idealisches sichtbar zu machen, war hier vom Schauspieler in voller Natürlichkeit erreicht, das Bild war übertrumpft: ein schönes, kluges Weib stellte die höchsten Dinge dar! Konnte es eine reinere Vereinigung von Kunst und Natur, Idealismus und Wahrheit geben?

Die Kunst aller dieser Männer, die im Streben auf Wahrheit so ganz der Abhängigkeit von der Wissenschaft verfielen, war in der römischen Werkstätte geschmiedet. Einer nach dem anderen hatte dort den Trunk des Idealismus getan, jeder dachte mit Sehnsucht nach dem Tiber zurück, der nicht zufriere, dem ein ewig reges Element innewohne, frische, Leben weckende Kraft.

All diese standen in ihrer ganzen Schaffensweise den Franzosen nahe und fanden ihren besten Ausdruck eigentlich in David. Manche von ihnen waren selbst in Paris gewesen, andere hatten den in Rom tätigen Franzosen beim Arbeiten über die Achseln geschaut.

So die Schwaben. Die Kunst in Württemberg hat sich sehr früh Frankreich angeschlossen, der Hof hatte dafür gesorgt, daß die Beziehungen zu Paris nicht versiechten. Philipp Friedrich Hetsch, der Maler, und Dannecker, der Bildhauer, hatten dort ihre Studien gemacht. Der bedeutendste Maler ist Gottlieb Schick, der gleich Hetsch Davids Schüler wurde. Von Paris ging er 1802 nach Rom, wo sich der preußische Gesandte, Alexander von Humboldt, seiner freundlich annahm. Er wurde dort

in den folgenden Jahren der Stolz der Deutschen; seine Erfolge galten als solche unseres Volkes. Man vergaß vollkommen, wie viel er der Fremde verdankte, und wie viel in seiner ganzen Auffassung französisch war. Trotzdem fühlten die Deutschen einen starken Abstand zwischen sich und dem gefeierten Pariser. Den älteren unter den in Rom Lebenden war David stets ein Rätsel geblieben. Ein Mann, dem man die Lehre der Winckelmann und Mengs übermittelt hatte, der also wußte, daß das Heil allein in der Antike beruhe, und der in seiner Verblendung den Landsleuten doch zugerufen hat: Seien wir Franzosen! Die Leidenschaftlichkeit, das Feuer, die Anmut hatte David als die besonderen Güter seines Volkes gepflegt, selbst Michelangelo hatte ihm nicht genug Feuer. Trotz seiner alle Gedanken übertreibenden Gesinnung sah man, daß er von der alten, schlechten Kunst nicht abließ. Der Übermoderne machte Anlehen bei Guercino und Le Valentin, über die in Deutschland jeder junge Akademiker die Achseln zuckt. Daß David und seine Freunde, die ältere französische Schule trotz ihren klassischen Überzeugungen nicht verachteten wie die Deutsch-Römer, war diesen nur aus nationaler Eitelkeit erklärbar. Die so wankelmütigen Franzosen, ebenso wie die so fest am Alten haltenden Engländer sind nie so tief in den Fehler der Deutschen verfallen, am Wert des eben Überwundenen völlig zu verzweifeln. Sie haben vielleicht nicht eine gleiche Überzeugungstreue, sehen jedenfalls nicht in gleichem Maße wie wir die Mißachtung fremder Ansicht als einen Beweis für die Festigkeit der eigenen an. Es ist aber doch merkwürdig, daß die Deutsch-Römer, so sehr sie selbst an der Antike hingen, David die gleiche Anhänglichkeit zum Vorwurf machen. Die Köpfe in den Gemälden aus seiner Schule seien aus den alten Flachbildern entlehnt, die Bewegungen kämen von den Standbildern, seien steinern oder theatralisch, die Frauen dagegen von Pariser Anmut. Das Studium sei mechanisch, man bediene sich allerlei Modelle, um nach ihnen knechtisch abzuzeichnen. Kein Finger, keine Zehe werde ohne Modell gemacht, man zeichne daher richtig, oft richtiger als geistreiche Künstler. Das Einzelne sei natürlich, das Ganze naturwidrig, weil es nicht durch den Geist der Kunst belebt sei. Man sehe bei David wie bei Poussin überall den Gliedermann, der allein den Geschmack der Gestalt bestimme. Es ist merkwürdig, wie das nahe Beisammenliegende so verschiedenartig wirkt, wie geschärft der Blick innerhalb der gemeinsamen Schulung für das Zwiespältige ist. Selbst die Verehrer der Schüler des David, des Hetsch und Schick waren über den Meister gleicher Ansicht. Baron Üxküll, ihr Freund, dachte ihr Urteil wiederzugeben, wenn er bei David nur dürftige Formen, theatralischen Aufbau, Überladung und Verwandeln des historischen Stoffes in eine Trödelbude von antiken Möbeln, Waffen und Kostümen sah. Der alte Koch fand keinen Stil; da sehe er sich lieber Boucher, Watteau, Coypel selbst an als Davids Mixturen aus ihnen, die er in seiner derben Art ästhetische Brechmittel nannte.

Sonderbar! Waren es doch Freunde und Bewunderer der damaligen Pariser Schule, die dies aussprachen. Schick malte in Rom seinen David, der vor dem erzürnten Saul

die Harfe spielt. Es ist ein klassisches Drama mit allem Salz der tränenreichen Zeit, voll Pathos, voll Davidscher Form. Aber es wurde als ein Triumph der deutschen Gesellschaft in Rom angesehen. Der Künstler durfte hoffen in die erste Reihe seiner Zeitgenossen zu rücken. In Deutschland hatte man freilich weniger Empfänglichkeit für sein Bild. Nicht minder gefeiert wurde in Rom sein Noah beim Austritt aus der Arche. Selbst A. W. von Schlegel, der Romantiker, der freilich selbst durch seine Beziehung zu Frau von Staël vielerlei französischen Einflüssen zugänglich geworden war, wurde durch Schicks Bild zu stürmischer Anerkennung hingerissen. Er fand außer Erquickung des Auges auch Herzensandacht in dem Bilde, in den Engeln ein Gefühl von ätherischer Glut. Die Fülle des Ausdruckes entzückte die Welt, die Klarheit der Zeichnung und die bei aller Spitzigkeit doch sichere Farbe. Schick hatte in Paris malen gelernt unter Davids Leitung und stand schon aus diesem Grunde im Vorteil den anderen Deutschen gegenüber. Sein Apollo unter den Hirten zeigte dies noch deutlicher. Er brachte eine gute Technik mit und war durch diese den meisten seiner Zeitgenossen überlegen. Ein späteres Geschlecht, das gerade auf diese das geringste Gewicht legte, fand in ihm nur eine Vorstufe für Kommendes, Größeres; und wie es immer geht, daß das eben Überwundene am meisten verhöhnt wird, so traf Schick der Hohn derer um Cornelius: es fehle ihm die Charakteristik. Man sträubte sich gegen die sorgfältige Schule, die in Paris Vorbedingung aller Kunstarbeit war. In dieser witterte man die Gefahr, in Knechtschaft der Natur zu kommen. Man empfand als Fehler, daß das Modell zu sehr benutzt worden sei; man sah in Schicks uns so akademisch erscheinenden Bildern einen Naturalismus, der der wissenschaftlichen Kunstlehre widersprach. Wir tun daher vielleicht besser, Schick statt wie bisher als einen Vorläufer einer neuen als den Abschluß einer alten Kunst zu betrachten, in der auch David nur ein verbindendes Glied ist, und die wieder von England ausgeht. Wenn man die Historienbilder Reynolds', die seines Nachfolgers als Londoner Akademiedirektor, Benjamin Wests, jene von Barry, ja die der Angelika Kauffmann im Geiste vor sich vorbeischreiten läßt, so findet man die Art Davids in ihnen vorbereitet, ja vielfach übertroffen. Reynolds' hungernder Ugolino ist das Meisterwerk jener Seelenmalerei, die im Theater ihre Beobachtungen machte. Wests, Singleton Copleys und anderer englischer Maler Bilder griffen dem Realismus voraus, wie er in David erschien, wenn dieser gleich jenes Pathos der französischen Bühne verwendete. Schick wurde der Schwiegersohn des in Rom lebenden schottischen Malers John William Wallis. Leider kenne ich kein Werk dieses in England meines Wissens wenig beachteten Künstlers, von dem selbst R. Brydall in seiner Geschichte der Kunst in Schottland nichts weiß. Möglich, daß durch ihn sich Verbindungen anknüpften, die sich klären werden, wenn einmal eine Geschichte der Kunst des 18. Jahrhunderts geschrieben sein wird, die nicht auf der Ästhetik der unmittelbar auf sie folgenden Zeit, sondern auf der ihr eigenen beruht.

Eberhard Wächter, der zweite in Rom zu Ruhm gelangte Schwabe, war ebenfalls

Schüler Davids. Daß er die statuarische Haltung seiner Gestalten von Carstens habe, ist einer der Irrtümer der Folgezeit. Sein Hiob ist ein sehr ernst zu nehmendes Werk. Einzelne Gestalten, am wenigsten der Dulder selbst, sind von einer ruhigen Größe und von einer Empfindung im Umriß, die den Ruhm des Mannes sehr wohl begreifen lassen. Kaulbach und die Seinigen hätten sehr froh sein können, wenn sie solche nackte Gestalten hätten hinstellen können. Freilich sind sie nach unserer Ansicht akademisch, d. h. sie erinnern an den Zeichenunterricht im Aktsaal und vorzugsweise nach dem Gips; sie sind idealistisch in der Vernachlässigung alles Nebensächlichen; sie verzichten auf die feinere Durchführung des Spieles der Muskeln, des eigentlichen Tones der Haut. Sie sind endlich nach Art der Bildnerei erdacht: jede Gestalt wurde so gerückt, daß sie einen in sich geschlossenen Umriß bildet, daß die Linien sich nicht überschneiden. Das alles aber hinderte Wächter nicht, romantisch zu empfinden. Er ist auch in einer schwachen Stunde zum Katholizismus übergetreten, wohl nicht aus gleichem inneren Drang als die Späteren, doch schon mit dem Empfinden, daß man in Rom nicht Jupiter, sondern St. Peter zu huldigen habe; er war auch einer der ersten, die in Florenz Studien machten und beim Erkennen der Entwicklung der Malerei sich des Niederganges nach Andrea del Sarto bewußt wurden. Die hier gewonnenen Erfahrungen konnte er dann in Wien, wohin er vor den Franzosen flüchtete, den jüngeren Künstlern mitteilen, deren Eifer und Können er mit herzlicher Bewunderung und schöner Selbstüberwindung huldigte.

Nach Sachsen trug Ferdinand Hartmann die damalige römische Schule. Er hatte in Rom eine Zeit der Begeisterung für neue Gedanken miterlebt, die ihn für die Folgezeit erwärmte. Die Schüler verehrten ihn und fanden in ihm den Lehrer, der sie in das Handwerkliche der Kunst erfolgreich einführte. In jungen Jahren war er ein Förderer anderer gewesen, ebenso wie sein Genosse an der Akademie, Friedrich Matthäi, der etwas später nach Rom und von dort nach Dresden kam. Später wurden beide zum Hemmschuh. Aber man sollte sie nicht ausschließlich aus ihren antike Stoffe behandelnden Arbeiten beurteilen! Das Altarbild im Dom zu Wurzen, Matthäis Hauptwerk, ist namentlich malerisch eine sehr achtenswerte Leistung; glatt, schönfarbig, aber doch ein Werk, auf das ein Hübner oder Bendemann mit Geringschätzung herabzusehen durchaus keine Ursache hatte, das ihnen mancherlei mühsam Erstrebtes mit sicherer Hand vorausnahm.

Durch ein Jahrhundert galt der für einen drolligen Menschen oder selbst für einen Zopfträger, der der Kunst der Zopfzeit etwas abgewinnen konnte. Mir will scheinen, daß, wenn man Goethe und seine Zeit so sehr bewundert, man doch auch dazu kommen müßte, die Meister, die damals gefeiert wurden, aus dieser Zeit heraus zu betrachten. Freilich, ihnen geschieht recht mit dem Mißverstandenwerden. Denn sie selbst haben ebenso ins Gelag über die vor ihnen sich abspielende Kunst geurteilt, und noch bis in die 1880er Jahre galt nach ihrem Urteil das Rokoko für ebenso lächerlich und

jeder Rokokofreund für einen drolligen Menschen, wie später die Biedermeier- und die Vatermörderzeit. Sollte sich doch wieder einmal das Blatt wenden und man mit Erstaunen erkennen, daß auch in der idealistischen Kunst sich das äußert, was jede Kunst beachtenswert macht: nämlich der Ausdruck *ihrer* Zeit, der Zeit Goethes! Und sollen Spätere wirklich gezwungen sein auf die geschichtliche Würdigung dieser Zeit und ihrer künstlerischen Ziele zu verzichten, weil die Ziele nicht mehr die ihrigen sind? Soll dieser Zeit nicht gleiche Gerechtigkeit gewährt werden als anderen, deren Erzeugnisse nicht mehr gefallen? Wir sträuben uns gegen Zeiten des Verfalles. Aber war das damalige Leben in Rom ein solches niedergehenden Geistes? Ist dort nicht gerungen worden! Waren die Werke eines Mengs, Carstens, Tischbein, Schick nicht geschaffen in der Begeisterung des Aufschwunges?

KAPITEL IV

DIE LANDSCHAFT

SALOMON GESZNER, dessen arkadische Idyllen die Welt entzückten, der sich in ihnen als einen dichterischen Maler von besonderer Feinheit offenbart hatte, fühlte in sich den Beruf, seine Verse in Bilder umzusetzen. Er malte nach der Natur, machte aber dabei die Erfahrung, die keinem Zeichner erspart bleibt, daß das Darstellen der Wahrheit nicht vom guten Willen abhängt, sondern daß im Übertragen der körperlichen und farbigen Natur auf das Blatt eine umgestaltende Tätigkeit liegt; diese schließt die volle Wahrheit aus, fordert dagegen vom Künstler ein tiefes geistiges Verarbeiten des Gesehenen nach seiner sinnlichn Wirkung, damit eben im Bilde der Eindruck der ihm tatsächlich fehlenden Wahrheit geschaffen werde. Und er machte endlich die Erfahrung, daß dies Verarbeiten die große geistige Tat des Künstlers, die eigentliche Kunst sei. Geßner aber konnte die rechte Folge hieraus nicht ziehen: Er meinte, jenes Verarbeiten sei nur das Handwerk, das man den großen Meistern absehen müsse, die Manier; daher lernte er fleißig an den besten ihm erreichbaren Kunstwerken, und gelangte so ohne viel geistige Anstrengung zur gewünschten ausdrückenden Manier. Als die Tat, die der echte Künstler zu leisten habe, stand ihm dann nur noch die Verknüpfung des sichtbar Gemachten mit den zu erratenden, vielbedeutenden Gedanken vor Augen, die Erfüllung des Bildes mit dichterischem Schwung, frommen Empfindungen, verständigen Erwägungen.

Damit traf er im wesentlichen die Ansicht der Gelehrten seiner Zeit. Auch in der Auffassung der Landschaft war der Streit zwischen idealem und charakteristischem Streben offenkundig. Den meisten war schon Claude Lorrain zu genau, zu sorgfältig, zu sehr aufs Kleine bedacht; sie suchten großen Stil, Vernachlässigung des Nebensächlichen, Zufälligen. Man forschte lebhaft nach dem Wesen des Idealismus in diesem Gebiet; man erkannte seinen Wert, fand aber nicht gleich die wissenschaftliche Formel, um ihn dem Lernenden zugänglicher zu machen.

Vor allem ging man bei Ergründung der ästhetischen Werte der Landschaft von den mit Lebhaftigkeit empfundenen Regungen aus, die im empfindsamen Menschen die Natur weckt. Mit Jean Jacques Rousseau glaubte man in diesen die frühesten, ursprünglichsten Äußerungen des menschlichen Herzens gefunden zu haben. Sulzer meint, die Schönheiten der leblosen Natur seien es, die den im Denken noch ungeübten Menschen dahin unterrichten, daß er kein bloß irdisches, lediglich aus Stoff gebildetes Wesen sei. Freilich fand man beim Bauer — oder um mich im Stile der Zeit auszudrücken — beim Landmann diese Regungen nicht, so eifrig die Dichter sie ihm auch aufdrängten. Man mußte sich noch nach Art Watteaus den rechten Landmann selber schaffen, um

ihn als Beispiel verwenden zu können. Wie nun die Natur Schauder und Furcht, sanfte Traurigkeit und erquickende Wollust, Dankbarkeit und Ehrfurcht erwecke, so könne auch der Landschaftsmaler uns vielfältig auf eine nützliche Weise vergnügen. Das geschähe am besten, wenn er, mit den höheren Kräften seiner Kunst bekannt, sittliche und leidenschaftliche Gegenstände mit den Szenen der Natur verbindet. So Sulzer. Diese Szenen sind für ihn denn auch, wenn man zwischen den Zeilen liest, die Hauptsache. Dem Maler gibt er den Rat, sobald er eine abbildenswerte Landschaft gefunden habe, die herumliegenden Dinge von dieser abzusondern; ein Ganzes zu machen, an dem nichts fehle, das aber auch durch nichts Überflüssiges verunstaltet werde. Nur zwei Hauptmassen an Licht und Schatten sollen im Bilde sein, das Licht gut einfallen und die Darstellung so natürlich als möglich wirken. Dergleichen gute Regeln gibt er noch mehr. Jedenfalls stand bei ihm eines fest: der Maler hatte seinen Standpunkt über der Natur zu wählen, beileibe nicht bloß sie nachzuahmen. Denn er fand in der Natur nicht die volle künstlerische Stimmung. Nur kluge Wahl könne sie aus ihr herausklauben.

Es ist die Weisheit des Städters, des Spaziergängers, des in der Natur nicht Heimischen, der sich hier ausspricht. Auch Jakob von Ruysdael hat gewählt, verschiedene Studien, vielleicht sogar fremde, zu einem Bilde vereint. Er hat auch höhere Stimmungen wecken wollen. Aber er stand nicht über der Natur, sondern in ihr; er wollte sie nicht meistern, sondern erreichen; nicht verbessern, sondern ergründen.

Der Künstler nach dem Herzen der Zeit war Philipp Hackert, der Vielgereiste, der Mann, der in Neapel, dem schönen Neapel, seine beste Zeit verlebte. Koch sagt von ihm: Er malte schlechte, aber berühmte Bilder. Sehr viel seines Ruhmes dankt er den dargestellten Gegenständen. Goethe betrachtete sie mehr mit den Augen des Naturforschers als des Dichters oder gar des Künstlers. Wie lehrreich, wie nützlich durch ihn sich vorführen zu lassen, wie es draußen in bekannten und unbekannten Fernen aussehe. Goethes getreuer Kunstfreund Meyer sprach in seinem Sinn, Hackert habe das Fach der Prospektmalerei zur höchsten Vollendung gebracht: denn er habe den realistischen Forderungen, so unmöglich es scheine, mit geringem Nachteil für die Kunst Genüge geleistet. Meyer sagte dies, obgleich er Canaletto kannte, der doch mit so unvergleichlich viel höherer Kunst das ausführte, was jener anstrebte. Meyer lobt aber auch nur mit halber Stimme. Die Prospektmalerei, also das Malen einer Gegend mit der Absicht, sie dem Beschauer wieder erkenntlich zu machen, ist ihm minderwertige Kunst. Liege doch die Erfindung außer ihrem Kreise, ja selbst die Anordnung sei bedingt durch den Gegenstand. Aber Hackert sei ein Meister gewesen in der Kunst, Gestalt und Verhältnisse der nachzubildenden Gegenstände richtig auf die Leinwand zu übertragen und ihr Wesen anzudeuten. An den Felsen sei oft sogar die Steinart zu erkennen. Wenn die Färbung auch bunt wäre, so sei er hierzu durch die Natur selbst verführt worden, da er ihren Reichtum, ihre Überfülle an Farbe festzuhalten strebte. Es sind dies wichtige Sätze. Doch sie zeigen, was an Darstellung die Weimaraner zu ver-

langen sich gewöhnt hatten, wie sie den Künstler mit dem für den Knaben in der Zeichenschule berechtigten Maße beurteilen wollten. Aber Hackert geschah so unrecht nicht. Er war selbst ein Schulmeister der Natur gegenüber. So teilte er beispielsweise, wie er selbst berichtet, alle Bäume in drei Klassen; habe man diese zu zeichnen erlernt, die Kastanie, die Eiche und die Pappel, so sei es nicht schwer, tausend Arten anderer Bäume darzustellen. Man habe darin die richtige Schulung, Abwechselung in den Baumschlag zu bringen, zumal wenn man noch die verschiedenen Stämme nach ihrer Art bilde. Damit kommt man denn auch zur Kunst, Bäume entwerfen zu können. Nur solle man sich nie an die verstümmelte Natur halten, denn an nachgeahmten wie entworfenen Bäumen müsse alles schön und lachend, freundlich und lieblich sein.

Hackerts Theoretische Fragmente hielt Goethe des Abdruckes für wert. Sie sind das Bekenntnis eines Faustsicheren, der weiß, wie man eine Sache anpackt. Aber trocken, wie ausgekochtes Rindfleisch, innerlich kalt und ohne Herzschlag für das, was den Kunstfreund späterer Zeit im Bilde begeisterte: für die Stimmung, die Feinheit im Ton, die Kraft des Lichtes!

Aber auch Meyers Kritik ist lehrreich. Er urteilt vollkommen von oben herab, erteilt Lob und Tadel mit dem Vollgefühl, dazu durch seine Grundsätze berechtigt zu sein; der Gedanke, daß es eine Möglichkeit gebe, als Kenner anders zu urteilen, bedroht ihn nicht aus fernster Ferne. Und er konnte ja damals schon auf jenem festen, kritischen System der Landschaftsmalerei fußen, das Fernow 1803 gegeben hatte. Als echter Kantschüler hatte dieser sein Lehrgebäude mit vollendeter Schärfe so entwickelt, daß sich nicht wohl, nahm man die Vordersätze für richtig, gegen diese Anschauungen etwas sagen ließ. Und dazu stand er ja in Rom in enger Verbindung mit den dort tätigen Landschaftern. Durch diese hatte er erkannt, daß die Kunst eine hohe Stufe der Vollendung erlangt habe; nur noch in dem dichterischen Teile der Erfindung sei sie einer größeren Vervollkommnung fähig; mit diesem Wunsch steht er im Gegensatz zu Hackert, der die Landschaft seiner Zeit, namentlich seine eigene, für völlig tadelfrei hielt.

Fernow unterscheidet zwischen der Darstellung idealischer Naturszenen und der Prospektmalerei. Jene allein ist ihm höhere Kunst. Sie ahmt nicht bestimmte Gegenden nach, bildet sie nicht nach Mustern, die aus der Natur gewählt sind; sondern sie schafft aus dem Ganzen, wie es in der Einbildungskraft lebt, aus der Idee; sie ahmt diese, also die erhöhte Vorstellung von der Natur, nach, aber nicht die Natur selbst. Freilich bedürfe es einer größeren Begabung, ein Tier oder gar einen Menschen darzustellen, namentlich in der Bewegung, als den einzelnen Gegenstand der Landschaft, der doch höchstens eine unfreiwillige Bewegung mache. Erst durch die dichterische Auffassung erhebe sich die Landschaft zum vollwertigen Kunstwerk, erst so setze sie die Triebfedern des Gemüts in Bewegung; es müsse also der Landschaftsmaler selbst lebhaft dichterisch empfinden, um auf andere eine dichterische Wirkung zu erzielen: er müsse den

Beschauer in einen Naturvorgang führen und wie Musik auf ihn wirken. Gleich dieser bedürfe das Bild keines bestimmten Inhaltes, der einzelne Gegenstand sei ohne Bedeutung; das Ganze vielmehr solle eine schönheitliche Stimmung bewirken, das Heitere oder Ernste, Sanfte oder Wilde usw. ausdrücken. Die Landschaft selbst müsse stets aus natürlichen Gebilden zusammengesetzt sein. Selbst wenn das Elysium geschildert wird, kann man über diese nicht hinausgehen. Auf die Frage, welche Landschaft höherer Art im Bilde dargestellt sein soll, könne der Maler nur durch die eingestellten Menschen antworten; sie geben der Landschaft die dichterische Bedeutung, stehen zu ihr wie die unterlegten Worte zur Musik. Da die Niederlande nie eine dichterische Vorzeit hatten, Landschaften aus ihr daher höchstens mit ungebildeten Landleuten ausgestattet werden können, so konnte die niederländische Landschaft nie dichterisch werden; die Schweizernatur eignet sich nur zur Idylle; Schottland machte Ossian zu einem klassischen Boden der Landschaft — Italien aber sei die eigentliche Heimat der dichterischen Landschaft.

Es gab also noch ein zweites Land außer Italien, in dem eine echte, große Landschaftsmalerei möglich war: Schottland. Keiner von den deutschen Freunden, die sich in Rom um Fernow versammelten oder doch ihn in ihrer Mitte duldeten, war je in Schottland gewesen, so wenig wie er selbst. Nie vorher hatte Schottland in der Weltkunst ein Wort mitgesprochen, seine Geschichte war nie von tiefer eingreifendem Einfluß gewesen. Wie kam man auf das ferne Land, das bald, seit Goethe den Ossian übersetzte, Schiller seine Maria Stuart schrieb, im deutschen Schrifttum eine so wichtige Stellung einnehmen, Ziel deutscher Empfindsamkeit, deutschen Idealismus werden sollte?

Es war der Gartenbau und die ihn in Schottland beherrschende Romantik, die sich hier im Kunsturteil bemerkbar machen. Stimmungen in der Landschaft zu entdecken, jene Gegend als angenehm, munter, heiter, lachend, reizend zu erkennen, in anderen aber sanft schwermütige, romantische und feierliche Anregungen zu spüren, war zum Prüfstein für eine schöne Seele geworden. Zweifellos standen die ersteren Arten der Landschaft höher in der Schätzung. Das war die wichtige Errungenschaft der neuen Zeit, ein Zeugnis jener höchsten Verfeinerung, die nach dem Einfachen strebte. Abgeschlossenheit, Stille, Dämmerung, Einsamkeit machten die Natur, namentlich aber auch die Gärten sanft schwermütig. Sie gewährte dafür Vergessen der Sorge, heimliche Herzenszärtlichkeit, Sammlung der geistigen Kräfte. Wer sollte so wenig Weltweiser oder Freund von sich selbst sein, daß er sich nicht in seinen ausgedehnten und heiteren Garten eine sanft schwermütige Gegend einbaute?

Das Romantische oder Bezaubernde, dem man sich so gern hingab, entsprang aber für jene Zeit aus dem Außerordentlichen und Seltsamen der Formen, der Gegenüberstellungen und Beziehungen: Rauhe, finstere Wildnis, gepaart mit glänzenden Blumen, ein Waldstrom über grünenden Sträuchern, kahle Felsspitzen über schöner Waldung erweckten Verwunderung, Überraschung, Staunen, Versenken in sich selbst, in die Vergänglichkeit der Welt. Die Alpen sind romantisch. Dort herrscht der Widerspruch

zwischen dem Wilden und Sanften: Die Matte auf dem rauhen Felsen, das blühende Tal unter dem Staubbach. Schottland, England bieten noch etwas anderes. Nicht nur die zufällige Romantik der Natur, sondern eine von menschlicher Kunst gebaute. Die feierliche, königliche, ernsthafte, erhabene Landschaft, wie sie vor allem in Italien zu finden sei, zu der gehören Berge und Meere, feuerspeiende Abgründe, Inseln und Ströme — diese kann man nur in klassischen Ländern erwarten, die stehen außerhalb des Willens im Gartenbau. Aber das Romantische und Schwermütige, diese beiden neuen Formen des Naturempfindens, kann man bei Geschick sich selbst schaffen. Und diese künstlerische Tat zu tun, haben die Briten den Deutschen gelehrt.

Wie dies zu machen sei, dafür hat zuerst Schottland die Beispiele geliefert. Schon die Architekten William Adam und Robert Morris bauten dort Schlösser, große Herrensitze in gotischem Stil. Douglas Castle und Inverary Castle (1744—1761) sind noch heute Zeugen dieser ins Große gehenden, ernsten Romantik. Nicht die tiefere Kenntnis der alten Formen entscheidet für ihren kunstgeschichtlichen Wert. Die aus dem Klassizismus stammenden Meister konnten nicht ohne weiteres das Mittelalter in seinem ganzen Umfange verstehen. Der Schwerpunkt liegt vielmehr in der Absicht, die auf das Wiedererwecken der verachteten heimischen Kunst ausging. Mit nur geringem Formenvorrat wurde lange Zeit diese Absicht erfüllt. Noch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein baute man in Deutschland, sowie man romantische Werke schaffen wollte, fast ausschließlich in den Formen der Schotten, ohne sich viel um deutsches Mittelalter zu kümmern. Die Buchweisheit herrschte überall, und so lernten die Architekten, selbst Schinkel, der Douglas-Castle besuchte, viel eifriger in den die Gotik behandelnden englischen Druckwerken, als an den heimischen Bauten. Adam hat den Stil des gotischen Herrensitzes für fast ein Jahrhundert festgestellt. Der auf unmittelbares Lernen am Alten, auf Messen und Zeichnen der Denkmale ausgehende Eifer der britischen Baukünstler jener Zeit gibt ihnen ihre hohe Bedeutung. Sie folgten nicht zufälligen Launen, sondern einer bestimmten, ihre Heimat beherrschenden Geistesrichtung. Schon 1724 begann Allan Ramsay die schlichten, feierlichen, alten Gesänge seiner Heimat zu sammeln und herauszugeben; er selbst schuf schon in „The Gentle Shephard“ die erste Idylle von ernstem Gehalt, wirklichem Empfinden für die Schlichtheit der Sitten, für das Wesen einfachen, ländlichen Daseins. Bald mehrten sich die Spuren des begeisterten Versenkens in die heimische Geschichte, die in dumpfere, vollere Zeit mittelalterlichen Lebens. Smollet dichtete im Volkston aus gründlicher geschichtlicher Kenntnis heraus, Neil Gow brachte die Sackpfeife des Hochländers selbst in London wieder zu Ehren, William Robertson begann die heimischen Altertümer zu sammeln. Die Dichter vertieften sich mit frommem Sinne in die Beschreibung der Natur, bis es endlich James Macpherson 1760 gelang, mit bewundernswerter Sachkenntnis den Ossian zu dichten, ihn als eine Übersetzung altgaelischer Lieder auszugeben und im Sturmlauf die Welt zu erobern: Hie Ossian, hie Homer!

Schon die Stellung ist bezeichnend, die Hogarth 1753 der Gotik gegenüber einnahm. Er wünscht für die Bauten größere Mannigfaltigkeit; denn Kirchen und Paläste, Krankenhäuser und Gefängnisse, Stadt- und Landhäuser, also Bauten von verschiedenster Art, in Lappland und Westindien — alle baue man jetzt nach einer Ordnung; überall sei Palladio der Führer und man traue sich nicht einen Schritt von dessen Buch abzuweichen. Haben nicht viel gotische Gebäude dauernde Schönheit in sich? fragt er dagegen. Es herrsche ein solcher Durst nach Mannigfaltigkeit, daß sogar elende Nachahmungen chinesischer Gebäude der Neuheit wegen vielfach im Gebrauch seien. Wenn man dagegen die Westminster-Abtei aus der Nähe ansehe, so seien zwar die vielen Zieraten und Teilungen der Masse verwirrend, doch aus mittlerer Weite verliere man sie schon aus dem Auge; es herrsche eine solche Eigenart in den finsteren Begriffen der Verzierung, daß mit der Zeit ein bestimmter, feststehender Grundton in die Bauart getreten sei. Aber trotz dieser Erkenntnis des Wesens der Gotik war Hogarth gegen Wiederaufnahme des alten Stiles: Weil er das geschichtlich Abgeschlossene des Stiles empfand, erblickte er in seiner Wiederaufnahme eine Art Entheiligung.

England folgte trotzdem dem nordischen Nachbar Schottland. Seit Percy die Reste altenglischer Dichtung wieder herausgegeben, Cowper den Kreis des Dichterischen erweitert hatte, seit Milton und Shakespeare aufs neue zum Volke sprachen, ging der Wandel rasch vor sich. Deutschland schloß sich mit freudigem Verstehen der Wendung an. Sofort nach Erscheinen des Ossian entstanden deutsche Übersetzungen, die bis ins folgende Jahrhundert sich mehrten, wiederholte Auflagen erlebten. Zehn Jahre später erschien in Werthers Leiden jene wunderbare klare Darstellung des modern Gebildeten, der von Homer zu Ossian übertrat, um dann im Überschwall der Empfindung zugrunde zu gehen. Das ist schon die beginnende Befreiung vom allzu mächtigen Einbruch der Düsterkeit und Romantik, der über den Häuptern der Besten im Volke lag; damit beginnt das Wiedereinsetzen der Antike als Alleinherrin. Schon zwei Jahre nach dem Erscheinen des Ossian kam des Dänen Gerstenberg Gedicht eines Skalden heraus. Er mahnte die Deutschen an ihre alte Götterlehre. Klopstock, seit 1751 in Kopenhagen lebend, trat als der gewaltigste der Barden auf: Dunkel und doch kraftvoll, volkstümlich und doch fremdartig, begeistert für das Deutschtum, für dessen Vergangenheit, tatendurstig in Worten, tränenselig im Handeln. Der getragene Ton, der Bilderreichtum, der nun die Dichtung erfaßt, erscheint wie eine Wiederkehr, wie ein Rückgreifen auf die schlesische Dichterschule, auf Lohensteins Roman Arminius; vor allem war es ein Streben nach Anknüpfung an deutsche Vergangenheit.

Aber noch war der Einfluß auf die Kunst bescheiden. Er begann mit dem Siege der englischen Gärten über die französischen, kam zum schriftkundigen Ausdruck durch das Buch des Kieler Professors Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst. Dieses erschien seit 1777, nachdem schon einige Jahre früher vorbereitende Arbeiten von ihm gedruckt worden waren. Gartenkalender, Gartenalmanache kamen nun in großer Zahl

heraus, verbreiteten die englischen Gedanken, erfaßten die erwachende Empfindsamkeit des Naturgefühles im deutschen Volke und lenkten sie auf ein Gebiet, in dem jeder ohne Vorbildung selbstschöpferisch wirken konnte.

Der französische Garten war in der Absicht entstanden, die Natur als dem Willen ihres Ordners untertan darzustellen. Das ist Lenôtres großes Ziel. Soweit der Blick reicht, eine klare Beherrschung der Laubmassen, der Flächen, des Pflanzenwuchses. Der Natur ihre Willkür, ihre Zufälligkeiten zu nehmen, war die selbstherrliche Kunstabsicht der Fürsten. Man wollte sie in engen Bezug zu dem Schloß setzen, so daß, wohin der Blick auch reiche, überall die Oberherrlichkeit von dessen Besitzer über das umliegende Land augenfällig werde. Kunst sollte dies vollkommen durchdringen, kein Fleck von ihr unberührt bleiben, keine Spur des Ungehorsams im Umkreise des großen Herrn die Einheit der Stimmung stören.

Die Engländer hatten diesem Gartenbau die Empfindung für die Schönheit der unberührten, der vom Menschen noch nicht ihrer Jugendfrische beraubten Landschaft entgegengesetzt. Das war eine bürgerliche Kunst, obgleich sie von den großen des Landes aufgenommen und gepflegt wurde; ein Sieg des demokratischen Geistes, selbst über jenen an Geld und Macht unerschöpflich reichen Adel der Zeit der George. Sie verleugnet auch in Deutschland nicht ihren Ursprung aus den empfindsamen Naturbetrachtungen der „Seedichter". Nicht umsonst stellt Lessing den Landschaftsmalern Thomson als Vorbild hin. Seine „Seasons", oft ins Deutsche übersetzt, zuerst von Tobler 1766, machten durch die Innigkeit, Genauigkeit, und die Beseelung der Naturbetrachtung den tiefsten Eindruck auf die Deutschen; der Hamburger Brockes, gleichfalls einer der Übersetzer, strebte selbst danach, in diesem Sinne die Herzen zu bewegen:

> Bleiche Blätter, bunte Büsche,
> Gelbe Stauden, rötlichs Rohr:
> Euer flüsterndes Gezische
> Kommt mir wie ein Sterblied vor.

Die Schweizer nahmen die weiche, alle seelischen Stimmungen in der Natur bespiegelnde Art auf. Es sind wieder die Gedanken Rousseaus, die an die Herzen der überfeinerten Menschheit klopfen.

Wenn Hirschfeld in seiner Theorie der Gartenbaukunst von romantischen Gärten spricht, denkt er zuerst an Schottland, dann an die Schweiz. Er lehrt das Erkennen der Romantik an englischen Reisebeschreibungen; den ersten gotischen Bau, den er darstellt, entnimmt er dem Werke des Engländers Halfpenny; die Ruinen nennt er ausdrücklich einen in England zuerst gewählten Schmuck der Gärten. Das mit Schwermut gemischte Gefühl des Bedauerns, das Zurückversetzen in die Jahrhunderte der Roheit und Fehde, aber auch der Stärke und Tapferkeit, das Wecken süßer Traurigkeit ist ihr Ziel. Er bevorzugt, sich auf Homes Grundsätze der Kritik stützend, die gotischen Ruinen, da sie in unseren Ländern allein die Täuschung erweckten, als wären sie alt. Home, die-

ser ausgezeichnete, in Deutschland viel zu wenig beachtete, der Zweckerfüllung dienende Denker sagt, gotische Ruinen stellen einen Sieg der Zeit über die Stärke, griechische einen solchen der Roheit über den Geschmack dar; jene geben einen schwermütigen aber nicht unangenehmen, diese einen finsteren und niederschlagenden Gedanken. Glücklich also, wer wirklich echte Ruinen besaß, auf dessen Grund die Sträucher zwischen alten Grabsteinen der Mönche und einstürzenden Pforten alter Ritterburgen sprossen, an der Stätte der Verwüstung neues Leben emporquoll: wo ist es leichter, in feierliche Schwermut sich zu versenken?

Aber der englische Gartenbau war keineswegs durchweg romantisch, empfindsam. Er war ebensosehr idealistisch. Immer noch fanden die Versuche, die Gärten der Römer aus den Beschreibungen des Plinius zu erklären, lebhaftesten Anklang. Palladio galt als der Träger der Kunst, durch die diese Versuche erleichtert wurden. War in Frankreich eine selbständigere Kunstauffassung der Antike heimisch geworden, hatte sich aus dem Rokoko hier in Blondels d. j. Schule ein eigenartiger, zierlicher und doch strenger Stil entwickelt, so war in England der Palladianismus zur hellen Flamme der Begeisterung emporgeflackert. Es ist das eigentlich englische Erbstück der Welt aus der Zeit der Aufklärung, während die Romantik vorwiegend schottisch ist.

Palladio war den Engländern der vollkommene Vermittler der Antike, Vicenza die Stadt, in der man die Baukunst in ihrer höchsten Reinheit kennen lernen könne. Es traf diese Begeisterung mit der für den ersten Vermittler Palladianischer Kunst in England zusammen, für den Baumeister Inigo Jones, den Zeitgenossen Shakespeares. Graf Burlington veranlaßte eine prachtvolle Ausgabe von Palladios Werken, er, der Besitzer von Chiswick, eines von Jones nach des Vicentiner berühmter Villa Rotonda Vorbild errichteten Schlosses. Der englische Adel übte sich im Entwerfen, selbst Buckingham, der allmächtige Minister. Pembroke, Walpole begannen im Sinne des Großmeisters zu planen, zu versuchen, zu bauen. Es deckt sich dieses Streben nach klassischer Form mit dem dichterischen Bemühen Popes und Addisons.

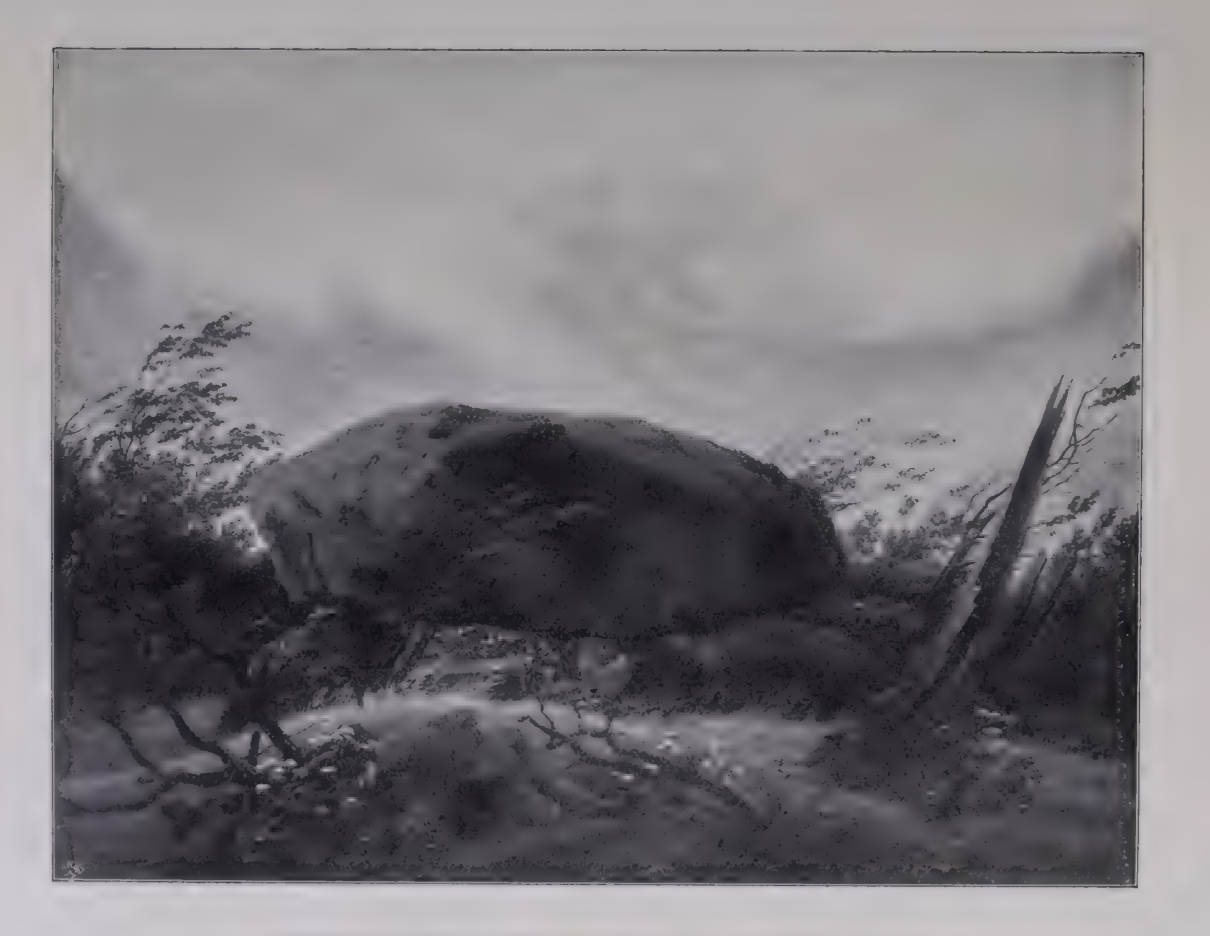
Der gefeiertste Künstler jener Zeit war aber zweifellos William Kent und nach ihm die beiden Söhne des William Adam, Robert und James. Sie brachten den Stil zur Vollendung, den man in Deutschland sehr ungeschickterweise Empire zu nennen pflegt. Kent hat auf Deutschland durch seine klassische Strenge, die lediglich auf einfachste Form ausgehende Bauabsicht, durch die Vorliebe für harte Linien, kahle Flächen, durch das Hinwirken allein auf eine große Wirkung einen Einfluß ausgeübt, wie kaum ein Franzose des vorhergehenden Zeitabschnittes, François Mansart vielleicht ausgenommen.

Der erste in Deutschland, der den Umschwung der Kunst mit feinen Sinnen witterte, war Friedrich der Große. Man hat oft genug von den Kämpfen gelesen, die er mit seinen Baumeistern auszufechten hatte. Abgesehen davon, daß diese nicht sorgfältig genug gegen die im preußischen Bauwesen herrschenden Durchstechereien auftraten, also mit Recht den Zorn ihres königlichen Herrn über sich ergehen lassen mußten,

verstanden sie alle nicht, was dieser eigentlich von ihnen wollte: denn der König war vom französischen zum englischen Geschmack übergegangen, während sie bei dem Angelernten stehen blieben. Nur der gesellschaftlich höher stehende Knobelsdorff erkannte die Absichten seines Herrn und errichtete im Opernhaus einen Bau, der wie aus Colen Campbells, des schottischen Klassizisten Buch, aus dem „Vitruvius Britannicus" herausgenommen scheint. Im Park zu Sanssouci aber und sonst in den Potsdamer Gärten beweisen die plötzlich auftretenden chinesischen Bauten, daß J. Spencers erster Bericht über die Gärten des Kaisers von China (1743) und W. Chambers bildliche Darstellung der dortigen Gärten (1757) sofort am preußischen Hof Widerklang fanden. Ja der König verteilte aus den englischen Veröffentlichungen von Palladios, Inigo Jones und William Kents Werken einzelne Blätter an die Bürger Potsdams, wenn diese um eine Bauerlaubnis einkamen und zwang ihnen durch den Befehl, nach diesen sich mit den Schauseiten zu richten, englischen Geschmack, wenigstens die für England gefertigten Vorbilder auf.

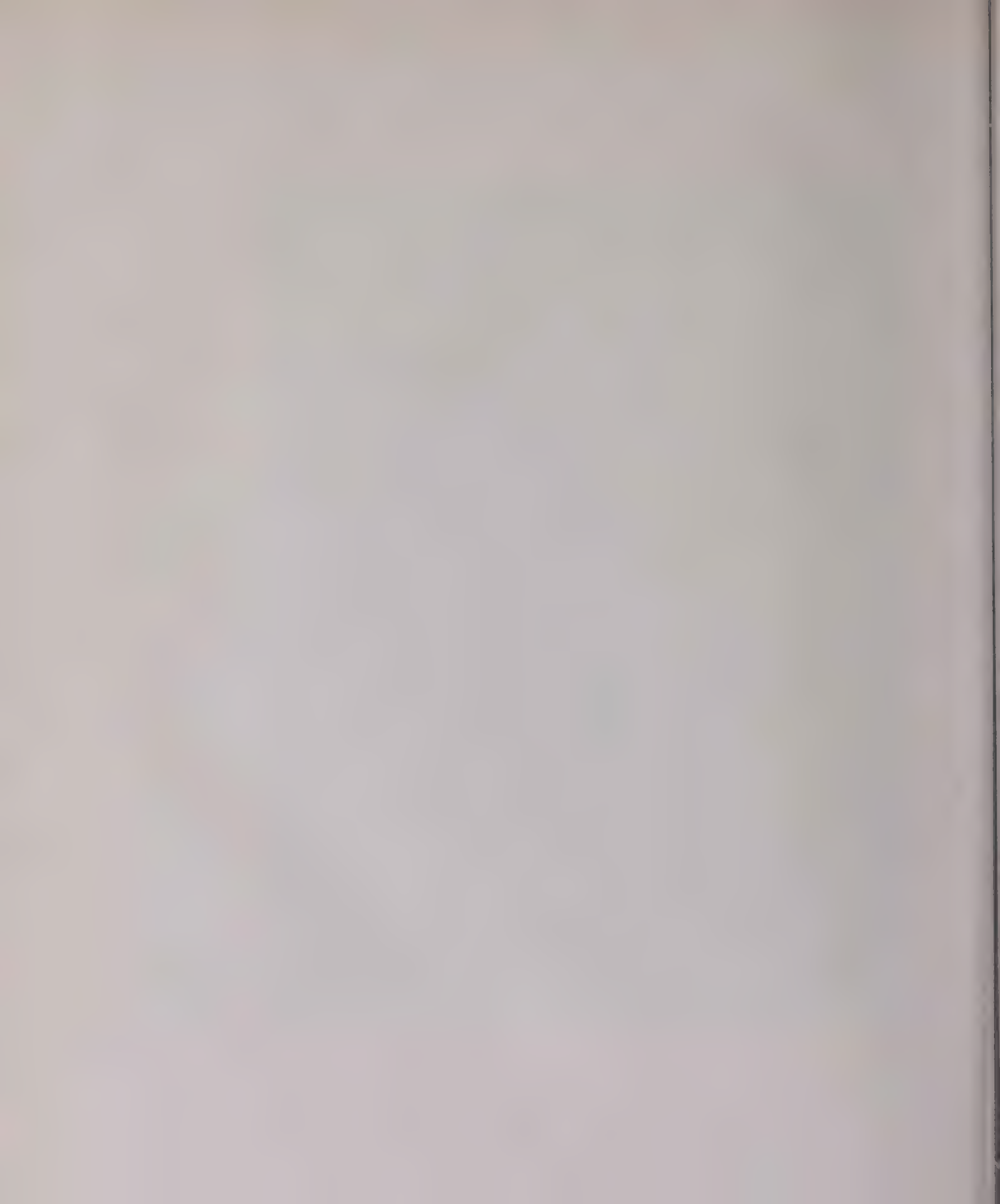
Ein ähnlicher Wandel vollzog sich am hessischen Hof, einem der baulustigsten jener Zeit, in der sich sonst schon allgemein eine Ermattung einstellte. Dort hatte sich die Hugenottenfamilie Du Ry durch anderthalb Jahrhundert an leitender Stelle im Bauwesen aufrecht erhalten. Simon Louis du Ry, der Erbauer des reizenden Schlosses Wilhelmstal, war in Paris Schüler Blondels gewesen und hatte langsam mit der allgemeinen Entwickelung sich dem Klassizismus genähert. In der katholischen Schloßkapelle, die 1768 begonnen wurde, folgte er noch ganz dem Vorbild von Versailles, im Museum Fridericianum (1769—1779) zeigte er schon einen dem englischen eng verwandten Klassizismus, der wohl zweifellos auf das Studium von Campbells Vitruvius Britannicus zurückzuführen ist. Das Au-Tor, entstanden 1782, und die „Lodge" zu Neundorf zeigen ihn und seinen mit englischem Gelde bauenden Herrn bereits völlig im Fahrwasser jüngster englischer Kunst. William Kent ist das Vorbild dieser in vollster Entsagung auf allen Schmuck schlichten und nüchternen Klassizität, deren Absehen auf eine edle und stilvolle Wirkung ausging.

Die große Tat der hessischen Landgrafen vor dem Zusammenbruch des Reiches und der Herrschaft des Königs Lustigk war die Herstellung des Gartens von Wilhelmshöhe im Anschluß an die großartigen Barockanlagen. 1785 begann Du Ry den Schloßbau, der für die Geschmackswendung in Deutschland ein sehr merkwürdiges Zeugnis ablegt. Nach des Engländers Chambers Vorgang legte man den Garten in chinesischem Stil an: es entstand ein chinesisches Dorf Mulang; man schickte den jungen Architekten, den man für die Zukunft heranbildete, nicht mehr nach Paris und Rom, sondern nach England; man baute das Schloß in den Formen der allerneuesten Kunst, nach dem Vorbilde der 1777 erschienenen Herausgabe der Bauwerke von Robert und James Adam, der wissenschaftlichen Entdecker des Kaiserpalastes in Spalato. Du Ry widersetzte sich zwar dem Bau einer in Ruinen liegenden Ritterburg, konnte aber doch nicht deren Anlage



KASPAR DAVID FRIEDRICH: DAS HÜNENGRAB

Originalaufnahme aus der Dresdner Galerie



verhindern. Man zog im Lande herum, alte Baureste zusammen zu suchen, um etwas recht Altväterisches, Malerisches, Romantisches zusammenbasteln zu können. Man glaubte aus den Gedichten des Tasso schöpfen zu sollen: aber nicht nur Armida hatte hier ihren Palast, ihren Garten; auch der Türke erblickt hier seine schöngebaute Moschee und der Chinese sein Dorf und seine Pagode; die Griechen ihren Tempel, die Zauberinnen ihre Höhlen; selbst Pluto besaß sein Reich für alle seine Ungeheuer.

So nach Hirschfeld. Blättert man die Theorie der Gartenkunst durch, so begegnet man England überall: Englischen Kupferstichen, englischen Schriftstellern, englischen Gedanken. Die deutschen Architekten, die für Hirschfelds Buch arbeiten, Schuricht, Weinlig sind Sachsen; sie blieben noch der Bewegung fern. Weinlig kam eben aus Paris und Italien. Während Hirschfeld sein Buch schrieb, drängen sich ihm sichtlich die englischen Anregungen immer mehr auf.

In ganz Deutschland herrschte die Leidenschaft für den Gartenbau. Auch Goethe erfaßte sie. Das Ilmtal wurde zum Park, die großen Stichworte der Zeit fanden dort ihren baulich landschaftlichen Ausdruck. Das Bretterhäuschen lehrt idyllische Einfachheit, das römische Haus klassische Größe, die Ruine romantische Stimmung. Tempel irgendwelcher Tugenden, Inschriften fehlten nicht. Weimar stand mitten in der ganz Deutschland erfassenden Begeisterung, die in wesentlich bescheidenerem Maße Frankreich erfaßte. Hier war der englische Gedanke durch Rousseau vertreten worden, der in Ermenonville als Gast des Besitzers des Parkes, des Gartenkünstlers Marquis de Girardin, sein Grab auf einer romantischen Pappelinsel fand (1778). Die Todesgedanken, die Traurigkeit, mischten sich mit den Gedanken für das Einfache, beide begründet auf der Mißachtung des Prunkes der Zeit, des äußerlichen Lebens in der sich hetzenden, um Ehre und Geld eifernden Welt.

Diese Grabinseln sind, wie es scheint, Rousseaus Erfindung. Ein wenig Robinsonade spielt hier mit hinein. Schon Herzog Ernst von Gotha und seine geistvolle Gemahlin Charlotte ließen einen Engländer im Park zu Gotha eine solche herstellen: Dort fand ihr Sohn Ernst († 1779) sein Grab, das ganze herzogliche Geschlecht wurde dort begraben; schwermütig säuseln die Pappeln, deren Wipfel die Gräber beschatten. Und gegenüber steht jener dorische Tempel, der den Aufnahmen Atheniensischer Altertümer von Stuart und Revett genau nachgebildet ist als das älteste stilechte Werk dieser Ordnung auf deutschem Boden. Für ihn fertigte Houdon seine berühmte Diana. Auch Winckelmanns Büste fehlte in Gotha nicht.

Gebaut hat jenen dorischen Tempel Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf, der 1716 nach Rom, unter den Einfluß Winckelmanns, später unter den des französischen Architekten Clérisseau kam und wohl durch diesen, den Freund Adams, auf die Engländer hingewiesen wurde. Das Ergebnis seines Schaffens in Rom selbst war der Plan für das Schloß und den Garten in Wörlitz, den er mit Tempeln, Grotten, Ruinen, künstlichen Schluchten, ja selbst mit einem feuerspeienden Berge zierte. Er war Hel-

lenist, wie Adams, und zugleich Romantiker, wie die Schotten. Er machte auch zuerst Ernst mit dem reinen Weiß der Innendekoration, verbannte das Gold, das bisher noch geduldet war, gab dem Raum, wenn auch nur in Ölfarben oder Stuck, die volle Farblosigkeit, die man als Ton des Marmors, des höchsten Baustoffes, feierte. Als Gartenkünstler aber hielt er eine Reise nach Schottland für unerläßlich: Die Mischung von Klassik und Romantik konnte nur in dem rein sich entwickeln, der sowohl Rom wie die Fingalhöhle gesehen hatte!

Die landschaftliche Auffassung wurde aber nicht nur durch die Landschaftsgärtnerei von England aus beeinflußt. Sehr entscheidend war hierin auch die Malerei und namentlich der Kupferstich. Unter dem Begriff englische Kupfer verstand man damals Blätter, die weniger für die tief gebildeten, als für die Laien von Wert seien. Die Ästhetik, wenigstens die deutsche, hatte mit ihnen wenig zu schaffen. Sie lagen außerhalb ihres Gebietes, sie kamen bei den von ihr behandelten grundsätzlichen Fragen nicht mit in Betracht. Die Kunsthändler dagegen schätzten sie um so höher, denn sie stellten die marktgängige Kunstware dar, mit der die Stuben der Bürger sich füllten und die in die Zimmer der Reichen einzog; konnte doch selbst das wegwerfendste Urteil der Sachkundigen über die Werke des englischen Ungeschmackes an dieser ärgerlichen Vorliebe nichts ändern.

Die Engländer waren die großen Reisenden jener Zeit: Geld und Unternehmungslust, ein wachsender Handel und ein früh erwachter Sinn für das Wesen der Besiedelung ferner Länder, nicht der Eroberung, hatte ihnen den Weg in die weite Welt eröffnet. Der Lord wurde zur bezeichnenden Erscheinung des um den Preis nicht feilschenden, aber auf seinem Geschmack bestehenden Kunstliebhabers. Man ärgert sich über seinen Spleen, aber man bewundert ihn doch. Er ist das Vorbild des Mäcenatentums der Zeit; denn er greift tatkräftig ein, um die Kunst zu fördern; er nimmt Anteil an den Dingen, wo er auch sei; er hat Geduld zu warten, bis sie ausreifen und er ist verwöhnt genug, sich nicht von jeder Neuheit, von jedem Vorkommnis aus dem Gleise zerren zu lassen. Wie staunten die deutschen Kleinstädter! Der Schützenkönig zog am Gasthofe vorbei und der Lord, der am Fenster des vornehmsten Zimmers seine Times las, drehte sich nicht einmal nach ihm um. Spleen, vollkommener Spleen!

Die Landschaft im Sinne Hackerts, die sich die Erdbeschreibung zum Ziele machte, war lange Zeit drüben, jenseits des Kanals, beliebt: William Alexander reiste mit Cook um die Erde, Paul Sandby und andere benutzten die neu erwachte Kunst des Malens mit Wasserfarben, um den Bewunderern ihrer Bilder die schönsten Gegenden der Welt zu zeigen. Die Tiermalerei nahm einen mächtigen Aufschwung, nicht jene, die darlegen wollte, welche Leidenschaften und Tugenden im Tiere schlummern, sondern die das Rind, das Schaf, das Pferd vom Gesichtspunkt des Züchters betrachtete oder vom Standpunkt des Freundes der Rennen. Ein Maler dieser Art war vor allem James Ward. Das ganze vornehme Europa kaufte englische Stiche, in denen die Sieger von Epsom

und Derby mit sicherem Verständnis dargestellt waren. Der Engländer Th. Bewick gab in seinen Holzschnitten die ersten guten Darstellungen zur Naturgeschichte, Blätter, die nicht stilistisch zurechtgestutzt, sondern bei unbestochener Treue echte Kunstwerke sind. Goethe freilich meinte, daß diese Engländer mehr als geschickte Handarbeiter zu betrachten seien, deren höchstes Ziel darin liege, saubere Arbeit zu liefern; man könne Kunst in höherem Sinne von ihnen und ihrer Schaffensart nicht erwarten, denn die Kunst könne wohl auf das Gewerbe, das Gewerbe aber nicht umgekehrt auf sie einen günstigen Einfluß äußern; aber Goethe unterstützte doch Joh. Friedrich Gottlieb Unger in seinem Bestreben, den Holzschnitt englischer Art nach Deutschland zu verpflanzen.

In England hatte auch die Landschaftsmalerei außerhalb des akademischen Kreises ihre Anfänge, war sie zu volkstümlicher Selbständigkeit gelangt. In London blühte Richard Wilson, der in Italien gereifte Schüler von Zuccarelli, Vernet und Mengs. Ein aus drei Völkern stammendes Kleeblatt von Lehrern, bei dem er aus tausend Naturansichten einen höheren Gesamteindruck zu schaffen lernte. Aber Thomas Gainsborough hatte seine Landsleute gelehrt, daß in dem Erfassen der Heimat und zwar in dem vollen, alle Seitensprünge verschmähenden Hinblick auf die Massen und die durch das Licht in sie gelegten Stimmungen eine derartige Schönheit sich finden lasse. Hand in Hand mit den Gartenbauern suchte er das Dichterische in der Natur. John Crome hatte dazu, geschult an den Niederländern, gezeigt, daß es die Stimmung, der Luftton sei, der das Bild mache, nicht der Gegenstand. Und in John Constable trat mit dem neuen Jahrhundert ein Maler auf, der die Wahrheit aus zweiter Hand mit sicherem Bewußtsein verschmähte, mit starkem Willen der Farbe der Natur nachging, um durch sie den Ton alter Firnisse zu überwinden, grün, hell, klar zu sein, nicht nach der kunstmäßigen Verteilung von Licht und Schatten, nach dem braunen Ton der Galerien, nach den Regeln der Komposition zu arbeiten. Trotz allem Widerspruch der Akademie brach sich die moderne Landschaft Bahn, öffnete sich für J. M. William Turner der Weg, für den kühnen Maler des blendenden Sonnenlichts, den Schüler und Überwinder des Claude Lorrain.

In Deutschland zeigten sich vielerlei Bewegungen, die auf eine ähnliche Entwickelung der Landschaftsmalerei hinwiesen. Kaspar David Friedrich war einer der ersten, der mit Ansichten nach Art jener Constables auftrat. Er war in Kopenhagen gebildet, war 1795 nach Dresden gekommen, von wo sich sein Ruhm rasch verbreitete. Seit 1817 war er dort Professor an der Akademie. Herbe Schwermut ist der Zug, mit der er der alten abgestandenen Ansichtenmalerei entgegentrat. Er wollte nicht bloß malen, was er vor sich sah, sondern auch, was er in sich sah. Er setzte die Welt in Erstaunen durch die geringe Gegenständlichkeit seiner Bilder, dadurch, daß er nicht darauf ausging, lachende Auen zu schildern. In sprachlosem Erstaunen über die Schlichtheit des Vorwurfes sah der Königsberger Professor August Hagen Männer auf einem Stein am Meer stehen, vor ihnen die weite Fläche, Nebel heranwallen,

zur Selbstbetrachtung einladende Einsamkeit. Friedrichs an Musik erinnernde Auffassung war jedem augenfällig, ebenso wie der Mangel an kunstgerechtem Aufbau. Er selbst erzählt, wie er im Geiste mit geschlossenen Augen sein Bild gesehen und das im Geist Fertige auf der Leinwand wiedergegeben habe. Er wollte nicht zusammenflicken aus allerlei Skizzen, das Bild nicht erfinden, sondern empfinden. Und er empfand wirklich malerisch. Sorgfältiges Lernen nach der Natur ließen ihn überall, auch bei seiner Art zu schaffen, die von ihm erstrebte Wahrheit festzuhalten, die des Tones, die Stimmung der Natur, wie sie Jahreszeit, Wetter, Licht geben. Er wagte als einer der ersten eine Landschaft zu malen, in der nicht ein gleichmäßig warmer Sonnenton oder eine glänzende Lichtwirkung, ein Abendrot oder ein Gewitter am Himmel standen. Er liebte den Nebel, das Zwielicht, die verschwimmenden Tinten, in denen das Einfache so groß, das Unbedeutende, Unklare vielsagend wird. Er arbeitete zwar noch mit spitzem, oft unsicherem Pinsel, mit meist etwas schwerem Ton, doch mit einer redlichen Hingabe an sein Empfinden, mit einer Unmittelbarkeit der Natur gegenüber, die jener der Engländer nicht nachsteht.

Nicht nur was er erreichte, sondern mehr was er erstrebte, nimmt für ihn ein: Die neue Vertiefung in die Stimmung, die vollkommen auf den Natureindruck hinschauende Darstellung, in der er in seiner Jugendzeit in Deutschland kaum einen Nebenbuhler hatte. Die Tonfeinheit bricht oft mit überraschender Anschaulichkeit durch Härten seines Vortrages hindurch.

Neben Friedrich arbeitete als Landschafter sein Freund, der spätere Leibarzt des sächsischen Königshauses, Karl Gustav Carus; er war in der Kunst mehr als ein Dilettant und dazu war er ein Denker, dem wir den Einblick in die geistige Werkstätte beider verdanken. In seinen Briefen von 1815 weist er auf den Reichtum der Farbe in der Natur und darauf hin, daß es des geübten Auges bedürfe, sie zu erkennen. Eine Naturschilderung, wie er sie gibt, eine solche, die auf Empfindung der Tonwerte in der Landschaft begründet ist, hat kein mir bekannter Zeitgenosse geliefert. Er sieht mehr, mindestens mehr Farbenspiel, als die vielen, die damals vor der Natur sich zum schreiben angeregt fühlten. Er will die Welt, wie sie vor unseren Sinnen liegt, durch die Kunst aufs neue erstehen lassen. Man soll im Bilde das Naturleben wiederfinden, durch dieses mitten in die Täuschung versetzt werden, als genieße man tatsächlich den Eindruck von Windesflüstern und Waldesrauschen. Dasselbe schaffe, so sagt er, freilich der der Natur vorgehaltene Spiegel. Künstlerische Befriedigung biete jedoch erst die Erkenntnis des die Natur treu erschaffenden Menschengeistes. Ziel der Landschaftsmalerei sei daher: Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemütslebens durch das Nachbilden einer entsprechenden Stimmung im Naturleben. So fand am Anfang des Jahrhunderts ein Arzt den eigentlichen Inhalt der späteren Landschaftsmalerei. Die Natur als solche sei schön; sie erscheine um so schöner, je mehr sich dem Beschauer ihre Innigkeit (Intimität) offenbare. Lerne der Künstler die Natur fassen, so werde

ihm das Schöne nicht entgehen; wenn die Darstellung also reine Natur biete, leiste sie dadurch wirklich das Schöne; dann ist sie echt menschlich; sie erschließt durch die Kunst den Sinn für die Natur. Der unendliche Reichtum der Natur ist in einer Sprache geschrieben, die der Mensch zumeist erst dann erlernt, wenn ihn ein verwandter, höher begabter Geist in sie einführte. Menschliche — nicht göttliche — Zwecke sieht Carus in der Malerei, in der es sich um erkennbare Darstellung eines nicht aus künstlerischen Gründen wichtigen Ortes handelt; er sieht diese Zwecke in der empfindsamen Landschaft, in der die Natur nur als Symbol, als Hieroglyphe geachtet wird. Romantische Schilderungen einer Landschaft, wie sie Tieck in Sternbalds Wanderungen liefert, reichen ihm nicht aus, um ein echtes Bild zu geben; es fehle dabei die reinnatürliche Auffassung; Tieck verführe den Künstler, die Naturwahrheit hintanzusetzen, weil schon durch eine ungenügende, notdürftige Darstellung von Tal, Mondschein, Kirche und Pilger der dichterische Eindruck geweckt werde. Nicht die wissenschaftlich bemerkenswerte Gegend, nicht die empfindsam oder dichterisch anregenden örtlichen Eigentümlichkeiten, sondern erst die vollkommene Vereinigung des Sinnigen und Wahren machen, nach Carus, das echte landschaftliche Kunstwerk. Auch er erstrebt Mystik: aber die am lichten Tag geheimnisvolle, das Erfassen des unergründeten Lebens der großen, uns umgebenden Natur; er will im Bild das Erdenleben geben.

Ich habe vor mir die zweite Auflage von Carus' Briefen über Landschaftsmalerei. Man sieht dem der Dresdener Öffentlichen Bibliothek entlehnten Büchlein an, daß es wenig benutzt wurde, man sieht ferner, daß die stolze „zweite Auflage" nur darin besteht, daß der unverkauften ersten ein neuer Titel vorgesetzt und ein paar Bogen Text angefügt sind. Das Buch ist nicht gegangen. Carus' tiefsinniger Realismus blieb unverstanden.

Auch Friedrich starb vergessen. Man ließ den stillen Mann solange nicht ruhig schaffen, bis der Beifall sich von ihm abgewendet hatte. Denn er empörte die Kritik durch seinen Eigenwillen. Schon 1808 griff ihn Rumohr an, so nahe er ihm auch geistig stand. Andere folgten. Er solle heiter malen, war das Stichwort. Man wollte ihn zerstreuen, während er doch mit heiterem Sinne trübe Lüfte und ernste düstere Landschaften schuf. O ihr Gutmütigen, rief er einmal aus, die ihr so ganz und gar nicht das innere Drängen und Treiben der Seele erkennt, und nicht den Menschen, wie ihn der liebe Gott geschaffen und geprägt und gestempelt hat, wollet, sondern wie die Zeit und die Mode es will!

Das Kritisieren vom wissenschaftlichen Standpunkt aus hat seine Kunst umgebracht. Noch 1876 höhnte Hermann Riegel, Friedrichs Landschaften hätten sich in dem melancholischen Nebel reiner Empfindung aufgelöst, Gedanke und plastische Form seien bei ihm in dieser untergegangen. Die Unmöglichkeit, sagt er, das bloße individuelle Gefühl zum Gesetz der Kunst zu erheben, sei durch ihn tatsächlich erwiesen. Zunächst müsse ein großer Gegenstand dem Künstler Inhalt und Begeisterung geben. Und einen

solchen bot eben für die Kritik jener Zeit das schlichte Naturempfinden nicht. Selbst die Romantiker verstanden es nur unter einem außer der Natur liegenden Gesichtspunkte. Wenn die Liebe zur Natur Gebet zu Gott wurde, dann erst war sie ihnen zur Hervorbringung echter Kunst befähigt. Überzieherwetter! sagte Füßli und rief nach seinem Schirm, als er die erste Landschaft Constables sah. Ähnlich die deutschen Idealisten. Wie kann man bei Regen, mit nassen Füßen dichterisch gestimmt sein, wie kann man den Nebel malen, während doch kein Mensch uns hindert, das Tal Tempe, sich im Geiste zu schaffen! Man stieß Friedrich von sich, in die Vergessenheit.

Wenn die deutsche Ästhetik der Kunst durch eine Schwäche geschadet hat, so ist's durch die Verstiegenheit ihres Gedankenganges, dadurch, daß sie auch die Kritik verleitete, jede Frage von der Höhe der metaphysischen Erkenntnis aus zu behandeln. Wie die Fragen der Sittlichkeit und des Glaubens sind die der Kunst einfach. Man kann wohl sagen, daß jedes System der Künste, das dem schlichten Künstler, das heißt einem richtig, wenn auch nicht spitz denkenden Menschen, nicht verständlich zu machen ist, soweit fehlerhaft ist, als es ihm unzugänglich bleibt. Ich wenigstens kann nicht eine Ästhetik als für Künstler wertvoll halten, die Raffael oder Rembrandt, Donatello oder Dürer nicht verstanden hätten. Als Spezialwissenschaft mag sie für Spezialgelehrte lehrreich sein, für andere ist sie eine Sackgasse. In England trat den Malern einer mit jugendlicher Unbefangenheit beobachteten Natur der schlichte Sinn jener entgegen, die sich der Kunst erfreuen wollten. In Deutschland erkannten wohl Schadow und König Friedrich Wilhelm III. 1814 an, daß Friedrich schöne Bilder male, weil beide vor diesen der in der Natur gesehenen verwandten Stimmungen sich lebhaft erinnerten. Aber selbst die Freunde Friedrichs, die Romantiker in der Zeit ihrer Flegeljahre, standen zu sehr im Bann gelehrter Nüchternheit, um ihn ganz oder doch richtig zu verstehen. Die Kunst müsse, so meinten sie, doch einen höheren Zweck haben, sie müsse mit Dingen von weltgeschichtlicher oder metaphysischer Bedeutung in Verbindung stehen. Tieck war der Ansicht, Friedrich wolle in die Natur Allegorie und Symbolik einführen, die Landschaft, die uns immer als ein so unbestimmter Vorwurf, als Traum und Willkür erscheine, über Geschichte und Legende erheben durch die bestimmte Deutlichkeit der Begriffe und Absichtlichkeit in der Phantasie. Man konnte den Maler nicht ärger mißverstehen!

In den Freundeskreis Friedrichs gehörten noch mehrere Landschafter. Sie zu nennen liegt außer dem Zweck dieses Buches. Nur auf Johann Christian Claußen Dahl sei hingewiesen, der erst 1818 nach Dresden kam, ein Norweger, der sich sein Leben hindurch an die Eindrücke aus der nordischen Heimat hielt. Seine treuen, aber meist sehr harten Bilder machten auf die jungen Künstler Dresdens einen tiefen Eindruck. „Einer meiner Lehrer, so erzählt Ludwig Richter, sagte: Wenn Sie Baumschlag machen wollen, so nehmen sie einen Streifen Papier, brechen ihn zusammen, biegen die Spitzen herum und setzen diese Figur mit drei, vier, fünf und sechs Spitzen in Gruppen neben-

einander — das gibt Baumschlag! Dito macht man Gras! Von der Not einer manierierten Zeit hat die jetzige junge Kunstwelt keinen Begriff. Aber Dahl, der gab keinen spanischen Reiter oder Baumschlag für des lieben Gottes schönes grünes Laubwerk!" Dahl brachte den Wirklichkeitssinn aus dem an Kunst und an Verkünstelung ärmeren Norden nach Deutschland. Die Dresdener Landschaft jener Zeit erscheint fast als ein Vorposten nordischen Einflusses.

Die führenden Geister in Dresden bewegten andere Fragen als Friedrichs schlichte Kunst. Wollte diese Boden fassen, so mußte sie sich eine von ästhetischer Bildung freiere Stätte suchen. Sie fand sie in Hamburg, der Stadt, die in ihrer Handelsblüte England verwandt, diesem auch geistig am nächsten lag.

Hamburg bietet eine Probe dafür, welchen Weg die deutsche Kunst ohne Beeinflussung durch Gelehrte und Akademien genommen hätte, ohne gelehrte Kritik, ohne die Herrschaft einer abstrakten Ästhetik. Die Kaufmannstadt war kein rechter Boden für das Ideale. Sie pflegte die Kunst, wie sie der sachliche Sinn ihrer Bürger verstand. Wenn zu Ende des 18. Jahrhunderts Christoffer Suhr den Hamburger Ausruf herausgab, indem er die Straßengestalten so scharf als er konnte in der Zeichnung festhielt, so folgte er noch dem Vorbilde des Annibale Carracci, der seinerseits mit seinen Radierungen nach Bologneser Straßengestalten dem Callot viel zu danken hat. Seitdem waren solche Schreie vielfach erschienen, freilich ohne daß die ernsteren Kunstfreunde von ihnen weitere Kenntnis nahmen. Johann August Krafft trieb es bald in die Ferne. Er ist in Österreich ein Anfänger in der sachlich klaren Darstellung des Landvolkes geworden. Man malte in Hamburg sonst brave Bildnisse, schuf Radierungen von vorwiegend niederländischem Grundzuge mit landschaftlichen Vorwürfen aus der Umgegend, in denen die Staffage zumeist recht stark auf Ostade hinüberschielte. Everdingen stand gleichfalls besonders hoch in der Schätzung. Auch sonst gab es in Hamburg noch eine Reihe guter niederländischer Bilder.

Mit dem neuen Jahrhundert traten selbständig begabte junge Männer auf, die alle einen Zug gemeinsam haben: die naive Unkenntnis des Standes der großen Kunst. Otto Speckter ist der Zeichner, der Heys Fabeln, Andersens Märchen und vieles andere mit Bildern versah; mit diesen führte er sich in die Herzen der Kinder ein. Speckter ist der deutsche Nachfolger Bewicks, ihm verwandt in der ruhigen Sachlichkeit der Beobachtung, in der Absichtslosigkeit der Darstellung der Tiere, obgleich die Dichtungen Heys doch eigentlich aufs Moralisieren hinwiesen. Die Engländer wurden denn auch auf ihn aufmerksam und zogen ihn zu ihren Buchausstattungen heran. Er erscheint nicht als ein Fremder in den für den Verleger Bell & Daldy gelieferten Arbeiten neben William Hunt, Millais, P. H. Calderon zu einer Zeit, in der die beiden letzteren schon zu großem Ruhme gelangt waren.

Das eigentliche Gebiet der jungen Hamburger wurde aber die Landschaft. Der Vermittler für diese war Siegfried Bendixen.

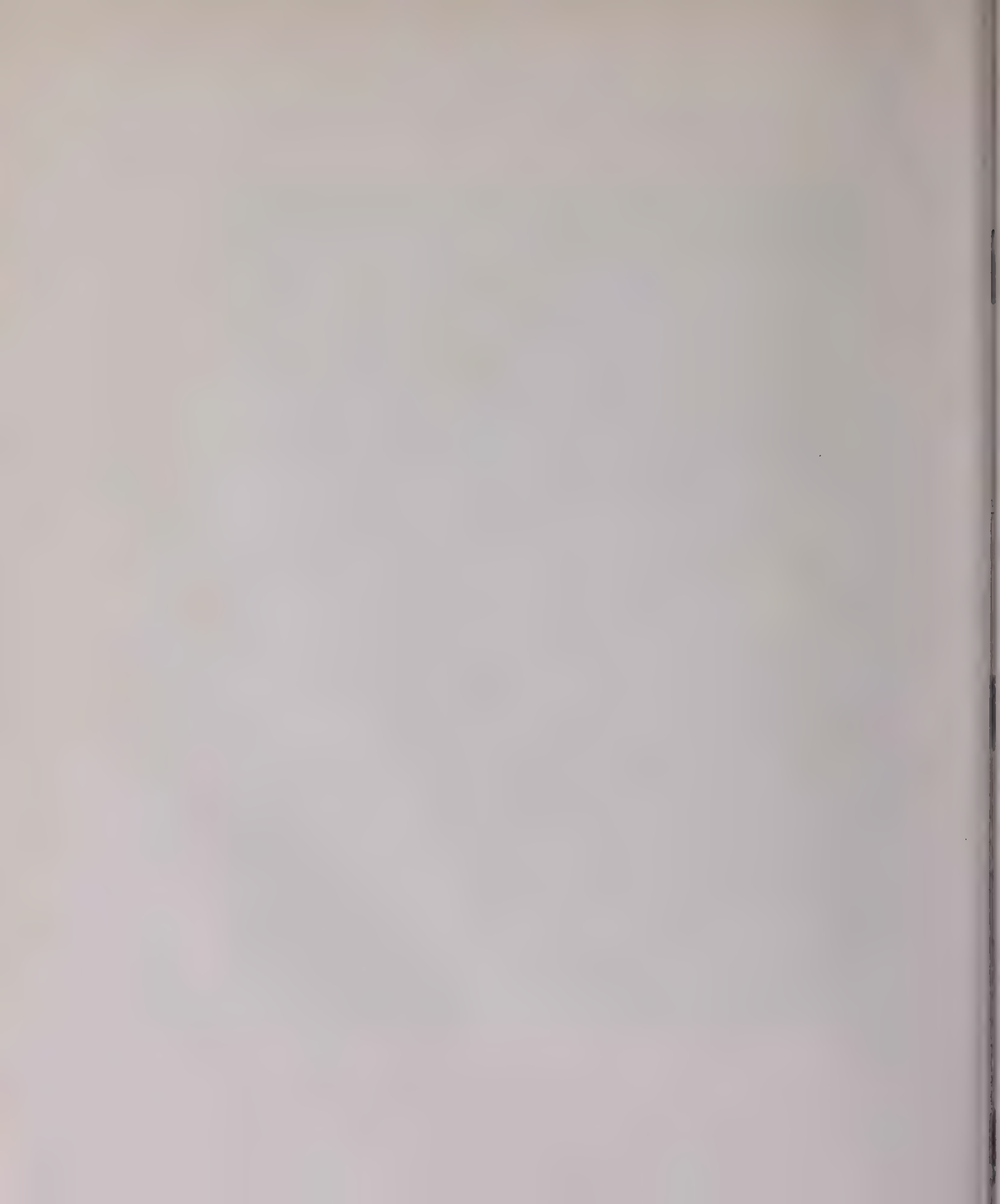
Ich kann zur Schilderung dieses zu Anfang des Jahrhunderts in England tätigen Mannes einiges hinzufügen, denn er war auch der Lehrer meines Vaters, des Landschaftsmalers Louis Gurlitt. Bendixen betrieb den Unterricht redlich handwerkmäßig. Die jungen Leute, die in seine Lehre kamen, hatten die Dekorationsmalereien auszuführen, die er in Auftrag nahm, lernten an den holländischen Bildern, von denen er eine hübsche Sammlung besaß, und wurden angehalten in der Natur draußen fleißig zu zeichnen. Bendixen lebte vorzugsweise vom Bilderhandel, hatte die Welt gesehen, war in Paris gewesen, ging später nach England. Sein ganzes Wesen stellt ihn etwa in einen Kreis mit Old Crome und seiner Schule. Auf ähnliche Richtungen wies sein Einfluß die jungen Künstler. Wohl war ein Verwandter meines Vaters, der Pädagoge Johannes Gurlitt, als Rektor der Gelehrtenschule in Verbindung mit allen geistig hervorragenden Kreisen in Deutschland, aber die jungen Künstler hatten keinen Anteil an dessen schöngeistigen Bestrebungen. Weit mehr der auf seinem Gute Trenthorst allen Künstlern dienstbereite, wenngleich vornehme Karl Friedrich von Rumohr. Er wies sie auf die Einfachheit in der Natur, auf die Unmittelbarkeit im Studium; ja, selbst Dilettant, machte er es sich zur Aufgabe, Schüler zu bilden. Franz Horny, der erste von diesen, starb früh. Rumohr übernahm ihn, seiner Ansicht nach schon verdorben, aus der Weimarischen Schule. Nun wählte er ganz aus dem Rohen den jungen Maler Friedrich Nerlich. Leichte Hand und sicheres Auge schienen Rumohr das wichtigste. Er ließ seinen Zögling stets in hirschledernen Handschuhen gehen, damit seine Hände nicht so vernachlässigt werden als die anderer Künstler und schickte ihn auf die Jagd, damit er sein Auge übe. Er behütete ihn vor dem Kopieren und davor, daß er durch Nachahmung der stets um einiges nachgedunkelten alten Bilder in den dumpfen Halbton der Kopisten verfalle. Diese Absicht Rumohrs war gewiß gut und verständig. Aber bekanntlich mißglücken solche Mustererziehungen meist, weil ja leider der erzieherische Einfluß nach oben viel schwerer zu erlangen ist als der nach unten wirkende; weil es ferner außerordentlich viel leichter ist, dahin zu wirken, daß dem Zögling eine Sache mißfällt, als ihn zur Erkenntnis des Schönen in einem Angepriesenen zu bringen. Nur zu häufig weckt man auch hier das Gegenteil, namentlich bei Übereifer. So entsprach Nerlich nicht den Hoffnungen seines Gönners. Das Lob, das Rumohr dem in Italien zum vornehmer sich dünkenden Federigo Nerly Gewordenen spendete, ist wohl redlich gemeint gewesen, nur deckt es sich nicht mit dem tatsächlich Geleisteten. Nerlich hat später wohl seiner guten Erziehung Ehre gemacht; mehr durch das gesellige Haus, das er in Venedig unterhielt, als durch seine Kunst. Diese begann ziemlich rasch sich nach der Nachfrage der Reisenden in seiner vielbesuchten Werkstätte zu richten.

Viel wichtiger war Rumohrs stets erneuter Hinweis darauf, daß die Natur unendlich viel des Schönen biete. Er wies die Künstler auf das unmittelbar vor ihnen Liegende. Das leidige Suchen nach Tableaus, d. h. nach holländischen Landschaftsstimmungen oder nach klassischer Schönheit war ihm zuwider. Häufig, so erzählt er, besuchten



LOUIS GURLITT: JÜTISCHE LANDSCHAFT

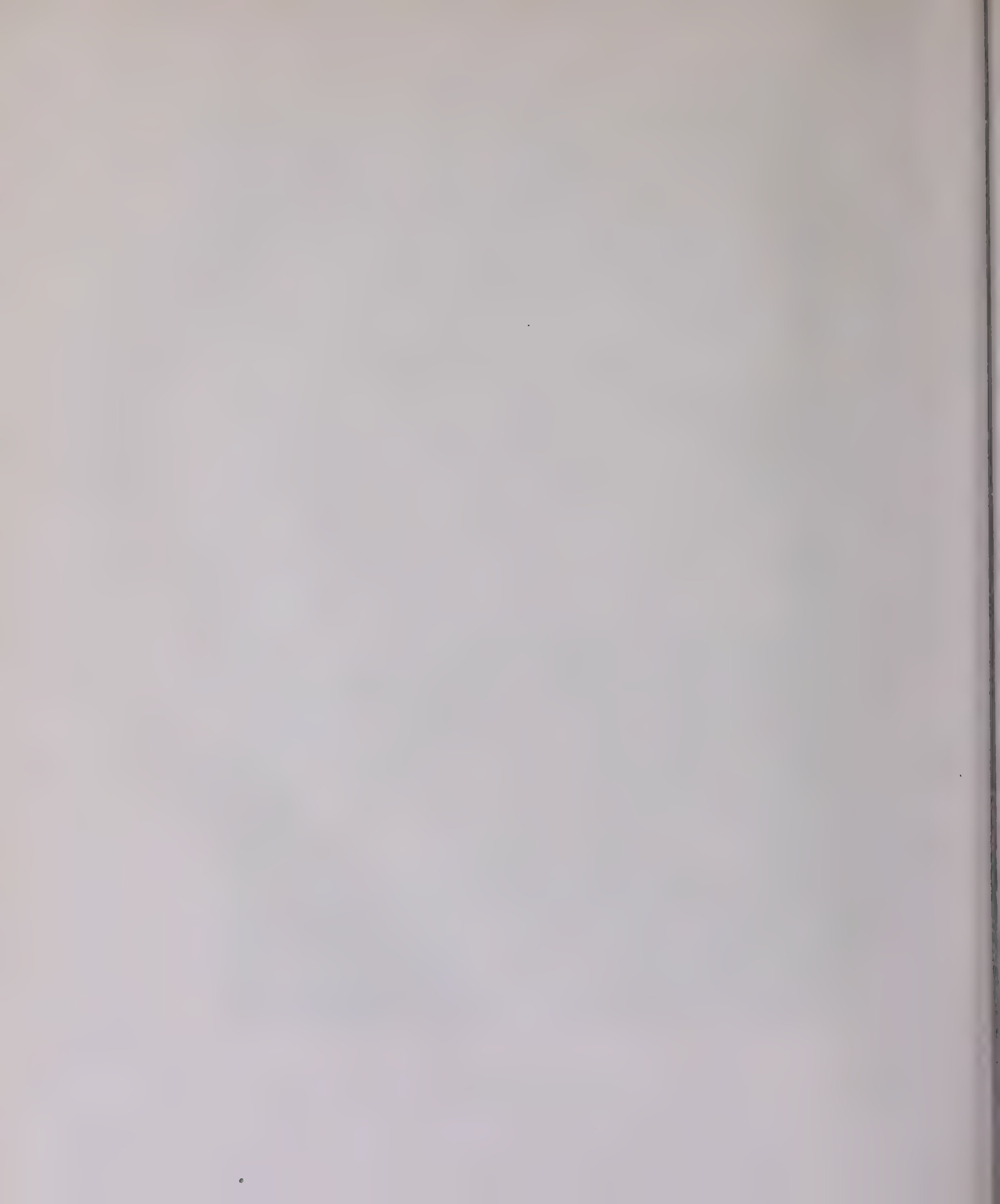
Originalaufnahme





PHILIPP OTTO RUNGE: DER TAG

Aus den Tageszeiten



mich von Hamburg aus die jüngeren Künstler, die dort zahlreich sind. Meine Sammlungen und mein Interesse an ihrer Beschäftigung zogen sie an, doch blieb ich ohne Einfluß: sie verstanden mich nicht! Sie sprachen ihm zu viel das Rotwelsch der Ästhetik. Nerlich hatte sich ihm empfohlen, weil er weniger gebildet und belesen war.

Die jungen, in der folgenden Zeit heranreifenden Maler waren mehr nach seinem Wunsche. Sie litten nicht an Überfülle gelehrter Bildung. Sie kamen aus dem Handwerk oder doch aus einer künstlerischen Tätigkeit, die diesem sehr nahe stand. So Ernst Morgenstern, Adolf Friedrich Volmer; dann solche, die bei anderen Hamburger Künstlern sich ausgebildet hatten, wie die drei Brüder Johann Günther, Jakob und Martin Gensler, dann als jüngere Heinrich Lehmann und dessen Bruder Eduard; Adolf Karl, H. Wilhelm Soltau und Hermann Kauffmann.

Viele von diesen sind rasch fremden Einflüssen verfallen. Zunächst die Lehmann, die nach Paris gingen und Künstler von internationaler Stellung wurden. Für sie, die Verwandten Börnes und Heines, bot Hamburg keine genügende Gelegenheit zur künstlerischen Ausbildung, war Ingres weltberühmte Werkstätte das rasch erreichte Ziel. Seßhaft blieben vorzugsweise die Gensler, unter denen Martin der bedeutendste war. Sie malten Sittenbilder und Bildnisse, auch Landschaftliches und Ansichten malerischer Winkel der Stadt. Diese sind alle mit einer schlichten Wahrheitsliebe dargestellt, wie sie sonst der deutschen Kunst abhanden gekommen war; namentlich auch im Ton fanden die Brüder eine oft wohl spitze, harte Behandlung, die nicht ganz die sorgfältig wiedergegebenen Einzelheiten überwindet. Doch hielten sie sich frei von entlehnter Schönheit, im vollen Vertrauen auf die eigene Naturbeobachtung, auf die Reize der Farbe draußen im Freien.

Gegen 1830 hatten sich die jungen Künstler gegenseitig soweit gefördert, daß sie der Natur mit einer Freiheit und Klarheit entgegentreten konnten, wie sie damals nur die Engländer besaßen. Nichts von wirklicher Entlehnung dorther! Von Turners Auftreten hatten sie schwerlich eine klare Vorstellung; sie hätten über den gewaltigen Umbildner der englischen Landschaft geurteilt, wie der alte Koch, als Turner 1820 in Rom eine Ausstellung veranstaltete; der sagt von ihm: Caccatum non est pictum; die Ware sei zu sehr unter aller Kritik gewesen, daß eine die Extreme liebende Welt sie nicht fleißig besucht hätte! Im Gegenteil, man kann weit eher von deutschem Einfluß auf England sprechen. Philipp Jakob Lautherburg, ein Elsässer, malte in London als Mitglied der Akademie überraschend farbige, in England noch heute hochgeschätzte Bilder, Johann Zoffany, ein Frankfurter, war dort ein angesehener Künstler. In dem Hamburger Kreise stellte nur der in Hamburg, später in Düsseldorf gebildete Tiermaler John William Bottomley eine Mittelperson dar. Aber als ich zuerst in England die Arbeiten der außerhalb der Londoner Akademie stehenden Landschafter sah, wie John Glover, David Cox, Peter de Wint, Samuel Jackson, war ich erstaunt über die Verwandtschaft in der

Richtung diesseits und jenseits der Nordsee, von der Gemeinsamkeit des Strebens, von der Ähnlichkeit der Stellung zur Natur bei gleichzeitigen, wenn auch verschiedenen Völkern angehörigen Künstlern, die von ästhetischen und akademischen Schulgesetzen frei, ihren künstlerischen Sinnen allein vertrauten.

Bezeichnend ist für die Landschaften der ganzen Gruppe die Sehnsucht nach dem Norden. Morgenstern, Gurlitt, Vollmer gingen dorthin im wesentlichen um Everdingens Spuren aufzusuchen. Mein Vater besuchte die Akademie zu Kopenhagen, die Rumohr damals für die beste Anstalt hielt. Der Kronprinz Christian Friedrich von Dänemark, der 1821 in Rom alle Künstler um sich und seine schöne, liebenswürdige Gattin Karoline Amalie von Schleswig-Holstein sammelte, war ein eifriger Beschützer der Künste, Rumohr stand ihm von damals her nahe. Der Schleswiger Christopher Wilhelm Eckersberg, der im Bildnis vielfach mit Runge und dem ältesten Gensler verwandt erscheint, hatte als braver Beobachter und eifriger Naturfreund im Sinne des Realismus vorgearbeitet. In seinen Landschaften und Seebildern zwar noch trocken, am Stoff haftend, ohne Frische, ohne Blick für die feinen Abstufungen im Licht. Aber die Bilder sind doch von einer Schlichtheit und Schärfe der Beobachtung, die Staunen erweckt: die feinere Beobachtung trug dann meines Vaters Freund und Gesinnungsgenosse Wilhelm Marstrand in die dänische Malerei hinein. Ich besitze ein Bild meines Vaters von 1835 und die dazu in Dänemark gemachte Naturstudie: Ein sumpfiger Teich in einer Waldlichtung bei regnerisch grauem Himmel. Nicht die Fülle der Beobachtung ins Kleine macht das Bild zu einer für jene Zeit bewundernswerten Leistung, sondern die Feinheit des Tones, das sorgfältige Festhalten des Duftes, die bei allem Reichtum der Lichtverteilung völlig gewahrte Einheit der Stimmung. Mag sein, daß mich die Sohnesliebe besticht: Ich kenne neben einigen Landschaften Morgensterns kein deutsches Bild aus jener Zeit, das an Unmittelbarkeit der Beobachtung und an Kraft der Stimmung dieser Jugendarbeit meines Vaters gleichkäme, wie es wohl überhaupt keine Künstlergruppe in Deutschland gab, die sich zeichnerisch und malerisch von den Anklängen an die alte akademische, ja an die holländische Schule so fern hielt; ich kenne keine, die mit gleicher Unbestochenheit den Natureindruck festhielte, und das Malerische so wenig in Dingen suchte, die äußerlich in die Natur hineingetragen waren; die allein im Heraussuchen eines auf der Bildfläche als wohlabgewogenes Ganzes erscheinenden Ausblickes in ein Stück Land den malerischen Inhalt fand. Mein Vater freute sich noch in späten Jahren des Eindrucks, den ein Bild aus der Lüneburger Heide auf die Künstler Düsseldorfs ausübte. Der Akademieprofessor Schirmer sendete seine Schüler zu ihm in die Werkstätte, um das Wunder zu sehen: Ein nicht komponiertes Bild, an dem jeder Strich eine Studie war. Noch 1888 erzählte Hermann Becker d. J. von dem zwar niemals ausgesprochenen, aber sehr auffallenden Einfluß, den der Hamburger Adolf Karl auf die Düsseldorfer ausübte, von dem er mitteilt, daß er die Überlieferungen einer ganz veralteten und vergessenen Kunstschule dorthin brachte; für eine solche hielt

er die Kopenhagener. Freilich konnte er, der im Düsseldorfer Akademieton Befangene, nicht erkennen, daß dies von den Hamburgern gebrachte Veraltete die Jugend war, und daß Karl wie mein Vater nicht in Düsseldorf zu jenen „originellen Koloristen" wurden, sondern daß sie als solche dorthin kamen.

Die Freiheit von beengender ästhetischer Schranke war ihnen allen eigen. Wie freute sich mein Vater sein Leben lang der Hilflosigkeit, in der sich die Ästhetiker vor seinen Bildern befanden. Sie konnten sich des Eindruckes der wahrheitlichen Kraft nicht entziehen und glaubten den Maler zu ehren, indem sie ihn als einen Stilgenossen Rottmanns feierten. Die felsenfeste Überzeugung, daß die Gelehrten Esel seien, nicht der einzelne, sondern die Gesamtheit der in die Fachwissenschaften sich Verkrümelnden, hat ihn sein Leben lang nicht verlassen. Denn er besaß einen Künstlerstolz, einen Stolz auf das Künstlertum, dessen Größe sich nur an seiner persönlichen Bescheidenheit messen ließ; in ihm war eine sinnige Klarheit, die ihm alles das unpraktische Grübeln und Katalogisieren verhaßt machte, das Aufbauen von Schachteln, um die künstlerische Wahrheit in diesen einpacken zu können. Nicht daß er schmollend abseits gestanden hätte. Die Besten seiner Zeit waren seine Freunde, Gelehrte wie Künstler. Aber er fühlte in seinem Schaffen den Halt, der ihn gelehrte Unterweisung über das Wesen der Kunst kurzweg ablehnen ließ. Er fand im sinnlichen Erkennen, in der künstlerischen Geschlossenheit der Weltauffassung die höchste Weisheit, die ihm keine Zergliederung des Erkannten ersetzen konnte. Er fand in ihr auch das reichste Glück. Und wenn im Laufe der Jahre seine Kunst auch nicht zum siegreichen Durchbruch kam, wenn im Lebenskampfe die Kraft seines Anstrebens erlahmte, einer Welt gegenüber, die mit hundert Gründen das, was er für das Höchste hielt, für untergeordnet, das, woran er die stärksten Anstrengungen einsetzte, für nicht ideal erklärte, so wüßte ich doch keinen zu nennen, dem das Schaffen ein größeres Glücksgefühl bereitet habe, bis an sein Ende, unbekümmert um den schwindenden Beifall der Welt.

Nordische Wahrheit hat sich stets unter dem Einfluß von traumhaften Erscheinungen, vom Gaukelspiel der Einbildung entwickelt. Wer die Heimlichkeiten der Natur begriffen, sich ihr unterzuordnen verstanden hat und verlernt hat sie meistern zu wollen, der sieht aus ihren Tiefen das gewaltig Unerklärliche hervorragen. Ein solcher war Philipp Otto Runge, der in jungen Jahren 1810 starb. Sein Wirken vollzog sich in Kopenhagen, Dresden und in seiner Vaterstadt Hamburg.

Runge ist der Vermittler zwischen Realismus und Romantik. Ein schwerlebiger, gedankenreicher, empfindungsvoller Grübler, dem die eigentlich künstlerische Arbeit nur unter saurem Schweiß von der Hand ging, der viel zu viel nachdachte, viel zu sehr über das Ziel der Kunst hinaus in die Kreise des Gedankens griff, um in der Darstellung wirklich zur Abrundung gelangen zu können. Er malte die vier Tageszeiten, Entwürfe für Wandmalereien, zu deren reicher ornamentaler Ausbildung er durch Dürers damals in Wiedergabe erschienenes Gebetbuch Kaiser Maximilians angeregt wurde. Hier

bot er nicht das übliche hellenische Rankenwerk, sondern eine freie Anordnung wahrheitlich dargestellter Dinge: Pflanzen, Kinder. Die Tageszeiten erschienen 1803—1805 in Stich und beschäftigten die Welt so, daß kaum über ein anderes Werk so viele Besprechungen vorliegen, wie über diese schlichten Arbeiten. Runge suchte nach Andeutungsformen für die Stimmung: Licht, Weiß ist ihm das Gute; Dunkel, Schwarz das Böse; neigt sich das Licht, die Sonne zur Erde, so wird der Himmel rot; Blau hält uns in Ehrfurcht, es ist der Vater; Rot der Mittler zwischen Erde und Himmel; schwinden beide, so kommt in der Nacht das Feuer, der Tröster, der Mond: Sie sind gelb. Gerade diese Ansicht hat die Spötter am meisten geweckt: die Nacht sei schwarz, nicht gelb. Sehr richtig! Nur meint Runge, das Licht der Nacht, das Feuer und dessen Schein sei dem Tageslicht gegenüber gelb. Das konnte man nun freilich aus den Umrißstichen nach seinen Entwürfen nicht sehen; er hatte aber durch sie sich auszudrücken versucht. Die Kritik verstand sie vollends nicht. Es setzte sich das Witzwort fest, sie seien Hieroglyphen. Man suchte den Inhalt der Zeichnung und, da er sehr einfach war, fand man ihn nicht: Blumen, in ihrer Beziehung zur Jahreszeit, aufblühend, sich niedersenkend; Gestalten, die ihr Wesen erklären, menschlich ihr Blumensein vorleben; in ihrer Beziehung von Aufblühen und Morgen, ihrem Glanz, Vergehen und ihrer Auflösung mit den Tages- und Jahreszeiten; das Ganze durchtränkt von einem weichen aber breiten Zug frommen Christentums. Goethe, der sehr wohl wußte, daß der Wert echter Lyrik nicht in der Klarheit liegt, sondern daß es in ihr ein unaufgeklärtes Dunkel geben müsse; der oft genug sich darüber zu ärgern hatte, wenn die Kritik wissen wollte, wie das göttliche Weib mit dem aus Morgenduft und Sonnenklarheit gewebten Schleier in der Zueignung denn eigentlich heiße, erkannte wohl, daß es sich hier um rein malerisch symbolische Werte handle; daß die Eigenheit, zu der Runge sich selbst durcharbeitete, erfreulich sei; und daß man den Inhalt der Blätter nicht zu verstehen brauche, um sich doch in ihre geheimnisvoll anmutige Welt gern vertiefen zu können.

Anders die Romantiker. Tieck war in Dresden mit Runge befreundet worden. Hatte dieser sich doch auch früh von den Weimarischen Kunstfreunden abgewendet: er verstand, daß die Art, wie man in Weimar der Kunst Aufgaben stelle, dieser nur schädlich sei. Die Erfindung in der Kunst müsse von innen kommen; man dürfe nicht einen Gedanken geben und dem Künstler zurufen: Setze dich hin und erfinde! Tieck schildert 1803 in seiner Novelle „Eine Sommerreise" die Wirkung, die auf ihn die Dresdener Maler machten: Jene religiöse Stimmung und Aufregung, die seit kurzem die Welt wieder auf eigentümliche Weise belebte, jene stille Wehmut sah er schon in Friedrichs sinnigen Landschaften. Er fühlte in diesen ein neues Frühlingsleben sich melden. Ganz gepackt aber ward er von Runge. Man sieht deutlich, daß Tieck mit diesem nicht schlichte Wahrheit suchte, sondern daß beide vor allem den aus dieser sich entwickelnden Mystizismus pflegten; daß die Wahrheit vor allem ihre Einbildungskraft mit neuen Träumen befruchten sollte. Während uns beim Betrachten von Runges Schaffen vor

allem in seinen Bildnissen die redliche Naturliebe, die sonnige Klarheit im Wandel auf das Licht zu, überrascht, sah Tieck von all dem wenig; dafür aber um so mehr eine geistige Vertiefung, die ihrem Wesen nach der kalten Allegorisiererei der Freunde der Antike widersprach. Er begegnete sich mit Runge in den theosophischen Gedanken eines Jakob Böhme, und aus diesen heraus in dem Wunsche, der einseitig antiken Bildung ein christlich deutsches Ziel, der Klarheit und Wissenschaftlichkeit die Dumpfheit und Empfindungswerte entgegenzustellen. So packten denn Tieck die an sich doch so leeren Gestalten und Blumenranken Runges mit uns kaum mehr verständlicher Macht; er sah sie freilich nicht bloß im Umriß, sondern in Farben. Hier ist eine Symbolik, zu deren Erklärung das Nachschlagen im Winckelmann nichts hilft, so wenig wie jenes in den alten Heiligenlexiken; sie soll vielmehr als ein Empfundenes nachempfunden werden; nicht Klarheit wird erstrebt, sondern das Nachschwingen der Seele über einem nicht völlig Aufgeklärten. Tieck empfand, daß hier sich eine künstlerische Richtung auftue, die seine Bestrebungen mächtig fördern könne.

Noch viel lebhafter sprach sich 1808 Görres aus, der damals mit seiner stürmischen Feder dem Deutschtum seine Huldigungen brachte, gründlich geheilt von seiner Begeisterung für Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Der moderne Beschauer, der Görres' Aufsatz angesichts von Runges Blättern liest, vermag dem Gedankengange des begeisterten Romantikers kaum zu folgen. Denn es ist erstaunlich, welche Fülle der Gesichte die Zeichnungen in Görres anregten, wie er in ihnen die Kräfte der Natur spielen und die Wunder der Religion dargestellt sah. Freilich, sagt er, die Zeit habe sich nach und nach so verschwätzt und verschroben, daß sie alle Unbefangenheit und den frischen Natursinn eingebüßt habe. Die kahle Liebelei mit Kunst und Schönheit habe ihr den Sinn für wahrhaft Lebendiges genommen. Sie habe kein Empfinden für das Musikalische in der Kunst, für den dunklen Ton. Er dagegen sieht in diesen Blättern den Anfang, den Weg, auf dem allein der bildenden Kunst noch ein Fortschritt möglich sei; der ihr einen wahrhaft eigenen Bildungskreis öffne.

So schallt es mehrfach in jener Zeit von den Besten wider. Soll man diese Urteile für Torheit, für Heuchelei halten? Wenn wir sehen, wie viele Federn sich für die Blätter in Bewegung setzten, und daß selbst die Gegner der Romantik, daß auch Goethe von ihnen immer wieder angezogen wurde, so zwingt dies den Kunsthistoriker, sie mit dem Auge nicht des eigenen Gefallens, sondern womöglich mit dem Blick jener Zeit zu betrachten. Denn gleichviel, ob sie heute behagen oder nicht, ob sie wirklich so leer, so wenig fein beobachtet, ja so herkömmlich sind, wie sie jetzt erscheinen, müssen wir danach suchen, worin denn die Neuheit, die Tiefe liegt, die damals die Welt in ihnen fand. Wie in der Folgezeit hin und wieder Männer auftauchten, die von einer Anzahl Mitstrebender mit Jubel als Neuerer begrüßt wurden, während die übrigen das Neue auch bei gutem Willen nicht in ihnen finden konnten, so muß sich bei geschichtlicher Betrachtung nachträglich die Wirkung Runges erklären lassen.

Ungemein viel liegt in der gewählten neuen Form: Eine ornamentale Behandlung, die von der überkommenden Schmuckweise absieht. Die Ornamente waren der Natur entnommen. Das hatte in ihren Streublumenmustern die Weberei, Tapetenfabrikation usw. schon längst getan. Hier aber ein Vordringen der Kunst von unten herauf in ihre am höchsten geschätzten Kreise, in die Gebiete des Geistigen, eine aus dem gleichzeitigen Gewerbe hervorgehende Kunst. Nicht fertige Gedanken, zu denen das Bild gesucht worden war, sondern Bilder, die Gedanken erzeugen sollten. Und in den Gedanken liegt der Schwerpunkt. Wie Carus vom Landschaftsbild forderte, es solle nicht Naturempfindungen darstellen, sondern gleich der Natur solche wecken. Hier sind die Bilder nicht Darstellungen bekannter Ereignisse oder allegorischer Formeln, sondern ein Dichten in Gestalt. Auch damals war es nicht die künstlerische Leistung, der diese Blätter solches Aufsehen verdankten, sondern die künstlerische Absicht, aus der sie geschaffen wurden.

Diese Anschauungen eines vertieften, weil rein künstlerischen Realismus griffen damals mächtig um sich. Sie fanden im Schrifttum ihren Vertreter in Rumohr. Zwar hat sich jeder schulmäßig gebildete Fachmann angewöhnt, zu sagen, daß es Rumohr an wissenschaftlicher Schulung fehlte; aber er gehört zu den wenigen Gelehrten der Zeit, die ein unmittelbares Verhältnis zur Kunst hatten. Sein Glück war, daß er bei dem unter Battoni in Rom und Bigari in Bologna gebildeten Halbitaliener Johann Dominik Fiorillo seine ersten Studien gemacht hatte. Denn das war einer jener Maler-Schriftsteller, die noch einen Tropfen vom Blute des Vasari in sich fühlten und die Kunst mit der Unbefangenheit des Künstlers, nicht nach Gesetzen, sondern nach ihrer Wirkung auf den Künstler abschätzten.

Fiorillo war an der Universität Göttingen als Zeichenlehrer tätig, also ein Berufsgenosse Oesers. Es ist vielleicht ganz nützlich, auf den Wert dieser beiden Männer für das geistige Leben Deutschlands hinzuweisen: Zwei Künstler als Universitätslehrer, das ist der Beginn der deutschen Kunstgeschichte, die stehen am Anfange einer ernsten Vermählung von Kunst und Wissenschaft! Was sie den Gelehrten geleistet haben, das hat kein Gelehrter der Folgezeit den Künstlern bieten können. Daß sie auf ihren Lehrstühlen durch Ästhetiker und Kunsthistoriker ersetzt wurden, ist der Anfang der Verflachung des Kunstunterrichts an den Hochschulen. Damit war die Kunst wieder von ihnen verdrängt und die Wissenschaft ans Werk herangetreten, die Wirkung des Bildes durch das gelehrte Wort zu ersetzen: Hören statt Sehen! Rumohr schildert Fiorillo als behaglichen und feinen Halbitaliener, der noch im Geist seiner Lehrer dachte und im Alter noch von den Erinnerungen seiner Jugend zehrte; der Battoni gegen Mengs lebhaft verteidigte, als schon beide mißachtet und ihr Streit vergessen war; der in Winckelmann den seine sinnlich heitere Kunst bedrohenden Feind sah. Denn dieser hole überall zu weit aus. Winckelmanns Ideale fielen dem Fiorillo lästig, bedrängten die seinigen, die er in der sinnlichen Erscheinung, in der Empfänglichkeit für den Reiz des

Tones, dem Einklang von Pinselführung, Schmelz und Formenspiel fand. Nach seiner ganzen Natur mußte Fiorillo auch den Goetheschen Anregungen fremd, feindselig gegenüberstehen. In der Art, wie er mit Anmut das Sinnliche empfahl, lag ein starker Gegensatz zu jenen Idealisten, die das Gewicht auf das legen, was in der Kunst nicht der Kunst selbst angehört.

Auf gleichem Boden standen die von ihm Beeinflußten, vor allem Rumohr. Dessen Drei Reisen nach Italien bilden ein kleines Buch, das kein Mensch mehr liest. Sehr mit Unrecht. Das Buch ist längst wieder modern geworden durch die allgemeine Absage an die romantische Ästhetik, ja an jede Art von Theoretisieren, Gesetzemachen, Beschränken durch Regeln, und durch den feinen Blick für das Künstlerische. Unter den vielen, die damals die Kunst mit Tinte düngten, ist Rumohr einer, der sich bewußt war, daß er keine Lehre bauen, sondern genießen und verstehen wolle. Er strebte danach richtig und mit Schärfe zu sehen und das Gesehene stark zu empfinden: Darin bestand sein Kennertum.

Er erkannte, wie wenig tief die Fragen gestellt waren, um die man stritt: Ob man den oder jenen nachahmen solle. Denn vor allem müsse man sich fragen, ob es überhaupt nötig sei, nachzuahmen. Und diese Frage beantwortet ihm nicht die Theorie, sondern der Erfolg. Wie könne man die Lehre des Carracci aufrecht erhalten wollen, die doch zeitlich mit dem Verfall zusammengehöre und hinter der drei Jahrhunderte des Mißerfolges ständen. Durch das Einziehen der Antike in die nachzuahmenden Künste sei das Unheil nur schlimmer geworden. Rumohr ist kein Präraffaelit. Er ist weitblickend genug auch gegen die Romantiker, gegen die tote Nachahmungs- und Gegenstandslehre zu reden, weil sie die Schulen und Kunstarten des Mittelalters für ausschließlich würdig erklärte. Der eigentliche Feind der Kunst ist ihm der Gips, die wunderliche Vorliebe für saubere Zeichnung, beides die Folge der Nachahmung der Antike. Die saubere Art freilich, durch seidenglatte Bleistiftlagen auf weißem Papier zu arbeiten, haben die neudeutsch-religiös-vaterländischen Künstler mit den altdeutsch-gottlos-weltbrüderlichen Kunstfreunden gemeinsam. Er sieht in dieser Art den Mangel an eigentlich sinnlichem Erkennen der darstellenden Kräfte der Kunst. Das Aufkommen der Antikensäle in Antwerpen 1680, in Amsterdam 1700 sei es gewesen, was den niederländischen Schulen die Freiheit des Gesichtssinnes genommen, während die deutschen Seitenschulen, besonders die Hamburgische, Denner und van der Smissen, jene Vorzüge bis 1760 fortgepflanzt haben. Die Antike hatte die gesetzmäßigen Formen gegeben, die großen Renaissancemaler sollten dann die gesetzmäßige Farbe dazu liefern, die gleich Wörterreihen und Satzbildungen von der lieben Jugend auswendig gelernt werden sollen. Die Jugendeindrücke, die durch das sklavische Zeichnen und Abmalen erzeugt würden, erlöschen nie; sie machen dumm, schwächen das sinnliche Auge, unterdrücken das Verständnis des feineren Ton- und Linienspieles. Auch bei Annibale Carracci ist alles um drei Töne zu dumpf: das kommt vom Kopieren. Namentlich an Horny wies er den Schaden der

dort üblichen Schulung nach. Er hatte dort, so erzählt Rumohr, nach der Natur gearbeitet, d. h. ein ganzes Jahr nichts als Baumstämme gleicher Art gezeichnet und ganz und gar verlernt, draußen im Freien Natur zu finden; so habe er denn durch lange sklavische Beschäftigung völlig die geistige Gelenkigkeit verloren. Stundenlang lief er herum, Schönes zu suchen, während er doch von jedem Unrat hätte lernen können.

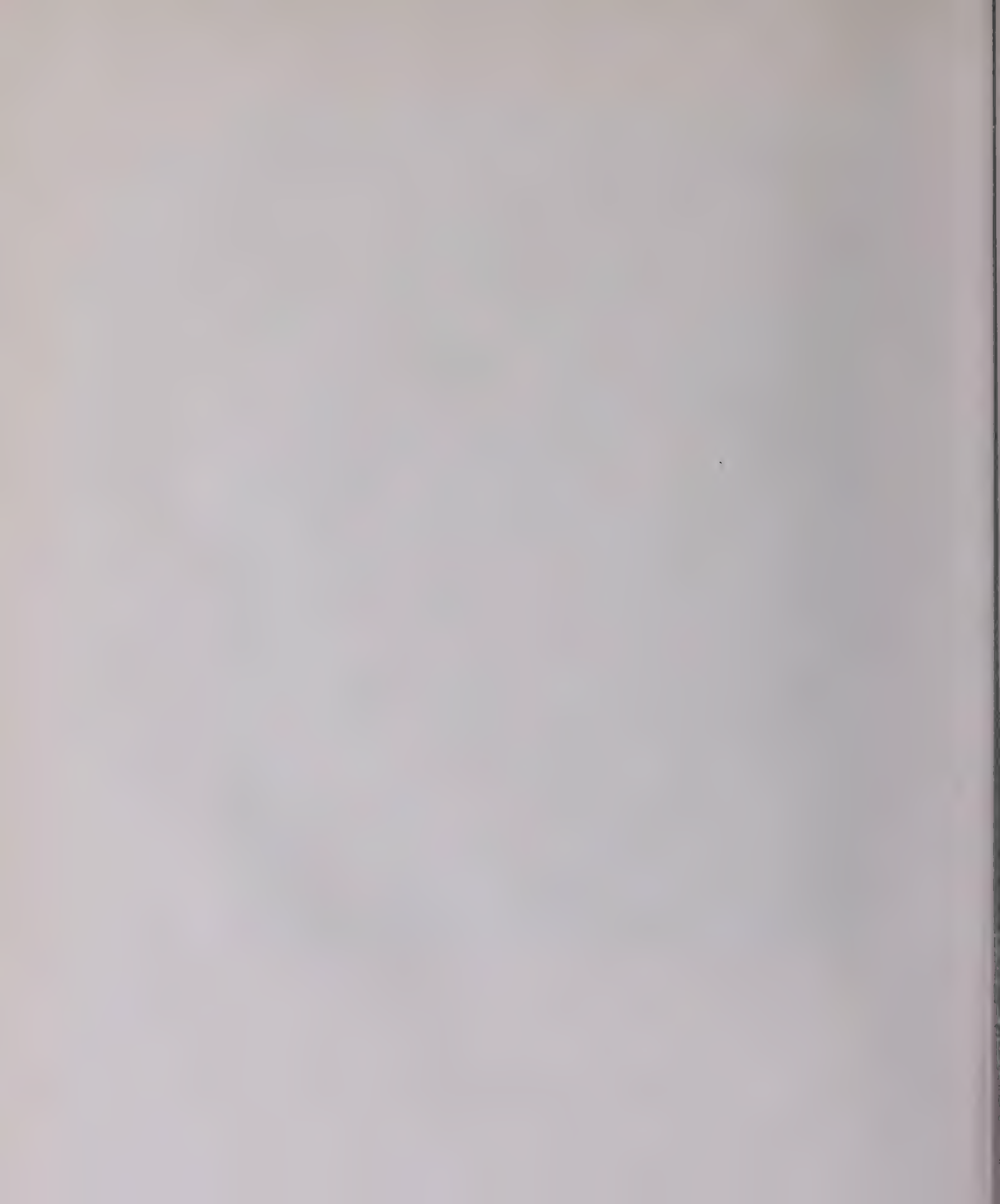
Dieser Ausspruch ist bezeichnend. Für Rumohr ist jedes Vortreffliche notwendig auch ein Schönes. Es besteht dieses also nicht in der Wiedergabe des Eindruckes irgendeines außerhalb der Kunst gelegenen Schönen, sondern in der Erfreulichkeit des Scheines. Er wendet sich scharf gegen Lessing, der der Kunst nur die Darstellung des Schönen zuweist. Sie habe das volle Recht, das Widrige, Abschreckende, Ekelhafte, Langweilige in ihr Gebiet zu ziehen. Es sei falsch, daß das Kunstwerk mit dem dargestellten Gegenstande gleich, also genau so schön und häßlich wie dieser sein müsse. Durch die künstlerische Auffassung könne die Kunst aus dem häßlichsten Gegenstande ein schönes Bild machen. Wenn Goethe einmal sagt, daß durch genaues Darstellen eines Mopses nichts erreicht würde, als daß man nun zwei Möpse habe, so weist Rumohr die Verkehrtheit dieser Ansicht nach: Es kann ein Kunstwerk entstanden sein in Behandlung von Farbe, Zeichnung, Anordnung, Stimmung; es wurde nicht ein Mops, sondern ein Bild geschaffen.

Nicht minder greift Rumohr die Art an, wie Lessing höheren Kunstgeist von der handwerklichen Ausführung trennt; sie führte den Dichter der Emilia Galotti zu dem berühmten Ausspruch, Raffael wäre, auch ohne Arme geboren, das größte malerische Genie gewesen. Rumohr hatte dagegen erkannt, daß zum Maler die Hand gehöre, daß das Darstellen des Empfundenen eben den Künstler vom Dichter unterscheide, der es auszusprechen hat. Der ist kein Dichter, der das dichterische Wort nicht findet; der ist kein Maler, der den künstlerischen Eindruck nicht gestalten kann. So habe Lessing trotz allem seinen Suchen nach den Grenzen der Kunst deren eigentliches Reich, das wahrhaft Künstlerische, nicht gefunden. Der Gelehrte, dessen gefeiertstes Buch Der Geist der Kochkunst ist, der in diesem darlegt, wie sehr er auf Verfeinerung der beobachteten Sinne bedacht war, erwies sich mithin auch den anderen Künsten gegenüber als im hohen Grade aufnahmefähig und durch diese Aufnahmefähigkeit als feiner gestimmt für wahre Kunst wie die Verstandesmenschen.

Rumohrs ganze Auffassung drängte ihn dahin, vielerlei Kunst ergründen zu lernen, sich des Schönen in verschiedenster Form zu erfreuen. Ihm war das Wort unverständlich, daß die Schönheit notwendig *eine* sei, da er sie doch in der Welt und der Kunst tausendfältig verschieden sah. Dies führte ihn zu dem Streben, die ältere Kunst aus der Zeit und ihren Urkunden heraus, nicht aber aus ästhetischen Grundsätzen zu erkennen. So schuf er kunstwissenschaftliche Arbeiten, deren Wert bestehen blieb, während all die Salbadereien vom metaphysischen Standpunkt aus längst als nutzlos sich erwiesen. Er war einer von den wenigen, die vor dem Kunstwerke nicht nach Urteil, son-



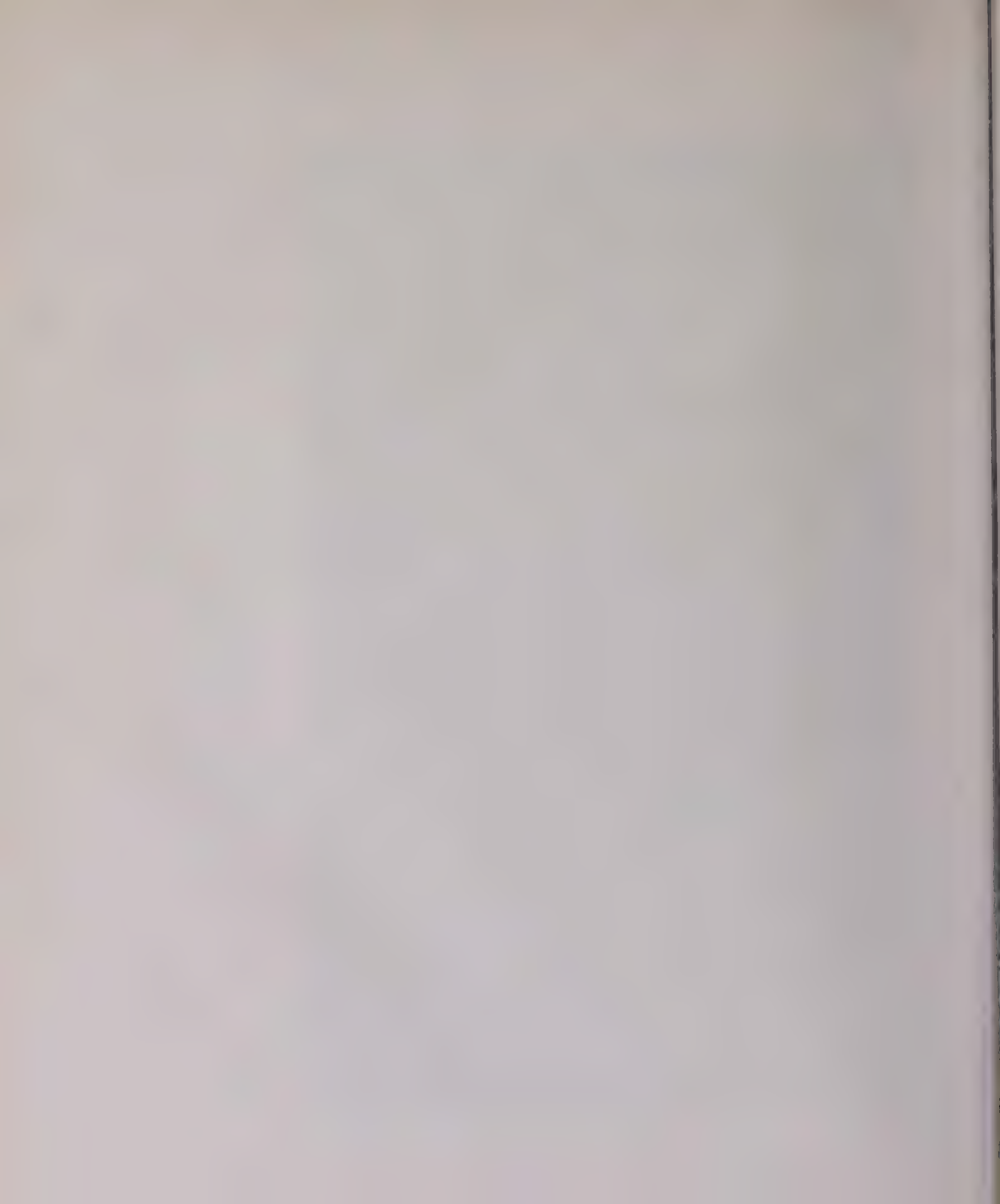
ANTON KOCH: TIVOLI





LUDWIG RICHTER: DER BRAUTZUG

Originalaufnahme aus der Dresdner Galerie



dern nach Verständnis suchten. Kunstgeschichtlich, nicht nur ästhetisch vorgebildet, wurde er einer der damals seltenen, wirklich vielseitigen Kenner.

Auch ihn drängte es aus der nüchternen Klarheit ins mystisch Farbige. Er trat, unter den der Kunst Nahestehenden einer der ersten, noch nicht zwanzig Jahre alt, 1804 zum Katholizismus über, wie es scheint durch die Dresdener Galerie gezwungen; man möchte sagen: er tat diesen Schritt angesichts der Sixtina. Wie er später in seinen Schriften nicht mit seiner Gläubigkeit liebäugelte, so verlor er auch der Sixtina gegenüber nicht die Festigkeit des Blickes. Er nahte ihr nicht mit dem später üblichen Augenverdrehen. Wohl erkannte und sagte er, daß, solange man gemalt habe, kaum ein Bild so unmittelbar aus der Seele auf die Leinwand übertragen sei, aber er verschließt sich nicht vor den Mängeln; findet, daß es vielfach, selbst im Antlitz der Madonna flüchtig gezeichnet, ein Werk rascher Eingebung und rascher Arbeit sei. In der Folgezeit war Rumohr für alle junge Kunst ein getreuer Pfleger und Leiter, wichtig als fast einziger Streiter gegen die Übergriffe der gesetzgläubigen Kunstrichter.

In Rom fand er schon bei seiner ersten Reise die Kunst, namentlich die Landschaft, auf anderen Bahnen als er sie aus dem Norden kannte.

Dort konnte sie sich unmöglich so frei entfalten wie in Hamburg. Es drückte die ganze Last der Überlieferung auf sie nieder, die Flut der Ästhetiker drang auf sie ein. Führer war dort der schon öfter genannte Tiroler Josef Anton Koch. Auch an ihm war das Gute, daß er als ein wirklicher Naturbursch in die Kunst kam, und daß er sich von der Frische der Alpen, in denen er als Hirtenjunge gelebt hatte, genug bis ins hohe Alter erhielt, um zum mindesten ein Mensch nach eigenem Geschmack zu bleiben; er war der festen Überzeugung den rechten Weg zu wandern; er verlor nie ganz den Duft der Heimat, die handfeste Geradheit seines Wesens; freilich vergaß er dabei nicht, sich in seiner Natürlichkeit etwas zu bespiegeln. In Italien war ihm das Wesen der Kunst aufgegangen, die er in Deutschland erstrebt hatte: Man mußte ihn aus den Stanzen des Vatikans durch Diener entfernen lassen, weil er in Juchzern und Sprüngen seiner Begeisterung für Raffael Ausdruck zu geben sich getrieben fühlte; diese Begeisterung war redlich und nicht aus Büchern erlesen.

Mit Carstens, dem er sich eifrig anschloß, als dessen Erbe er sich fühlte, war ihm die Vedute, das Malen von Aussichten verhaßt. Er war des Geistes der Dichter voll und sah in der Natur deren Gestalten. Wenn Fernow von der schottischen Landschaft als Grundlage für eine höhere Auffassung spricht, so meint er jene Bilder zu Ossian, die Carstens und nach ihm Koch entwarfen. Keiner von ihnen hatte je schottischen Boden betreten. Sie schufen sich eine Landschaft aus den Bildern ihres schottischen Freundes Wallis und aus ihrer eigenen Stimmung, aus Anklängen an ihnen bekannte Gegenden, in denen sie sich ossianisch angeregt gefühlt hatten. In der Länderkunde hatte Koch kaum seinesgleichen! so sagt der nüchterne Kestner, natürlich nicht ohne hinzuzufügen: außer den Gelehrten dieses Faches. Es gab kein noch so entferntes Land, dessen

Gestaltung er nicht kannte. Er malte im Raube des Hylas die Gegend des Thracischen Bosporus so richtig, daß ein dorther kommender Reisender ihn hierzu beglückwünschte. Im Bilde des Anachoreten in der Thebais war die Örtlichkeit so getroffen, daß ein Engländer ihn frug, ob er in Nubien oder Abessinien gewesen sei. Das alles rühmten seine Zeitgenossen, ebenso wie seine tiefe Kenntnis des Dante. Aber wenn ihm diese Wissenschaften auch viele Ehre eintrugen, so beruhten sie doch wohl gerade auf dem schwachen Teile seiner künstlerischen Natur. Wie Abessinien und Schottland aussehen, das kann auch der geistvollste Maler nicht aus dem Gemüt schöpfen, er kann es auch nicht aus Reisebeschreibungen, sondern muß es aus Abbildungen erlernen. So kommt er wider Willen unbedingt in Abhängigkeit von fremdem Schaffen. So heftig Kochs Ärger über die in Rom lebenden Engländer war, hat er doch die britischen Stiche sich sehr genau angesehen. Schon in der Kleidung stehen seine romantischen Gestalten jenen des in London gefeierten Stothart und seiner Genossen nahe. Auch Füßli erscheint vielfach wieder. Mit Ossian, dem Dichter düsterer Heidestimmung wandert die ihn erläuternde Kunstart über Land und Meer. Der Alpensohn, auf den noch seine Berge als düster, schrecklich eingewirkt hatten, fand sich berührt durch jene nordische Welt.

Aber sein Wesen liegt nicht in diesen Landschaftsdichtungen. Er hat sehr ernste und sehr ehrliche Studien in Italien gemacht. Die großen Linien der baumlosen Sabiner- und Albanerberge, die knorrige Kraft des Baumwuchses in den Tälern, die tiefäugigen Seen, die über viele Unebenheiten hinlaufenden in die Tiefe sich verlierenden Bergpfade, die Felszacken, auf denen Hirt und Ziegen wie ein notwendiges Zubehör kleben: alles das und die Eigenart der italienischen Landschaft faßte er in ihren großen Zügen fest und männlich auf. Nur ins Kleine, ins Besondere, ins Tiefe der Natur vermochte er nicht zu schauen. Sie bietet ihm die Mittel zum Zusammenstellen des Bildes, er glaubte sie sich untertan und begnügte sich daher mit dem Teil von ihr, der ihm gehorchte, sowohl in der Zeichnung wie vor allem in der Farbe. Der Vortrag ist von anspruchsloser und kindlicher Sorglosigkeit. Er haßte die Effektgemälde: denn diese reden nicht die unveränderliche Sprache der Natur, das heißt, geben die Dinge, wie sie in einem bestimmten Augenblick in der Natur aussehen, nicht aber wie sie von Rechts und Kunst wegen, unter der als normal festgesetzten Atelierbeleuchtung aussehen müßten.

Seine Stärke ist nicht die Landschaft kurzweg, sondern die geschichtliche Landschaft, deren eigentlicher Träger in Rom er war. Ja, man versagte ihm nicht den Ruhm, die heroische Landschaft im Anschluß an Carstens neu geschaffen zu haben. Denn die Landschaft, wie er sie pflegte, war ebenso frei erfunden wie die Figuren in ihr. Das Stoffgebiet wurde erweitert, indem Ereignisse und Handlungen von sehr verschiedenem Wesen bis hin zu demjenigen unheimlichen Grauens und Schreckens herangezogen wurden. Dabei trachtete Koch danach, dieses Wesen, das in den dargestellten geschichtlichen Vorgängen bestimmt und klar ausgesprochen ist, auch in dem Aufbau, der Durchführung und der Stimmung der Landschaft möglichst zutreffend widerklingen

zu lassen. So erklärt Riegel Kochs Kunstart, indem er die geschichtliche Landschaft dem Stimmungsbilde gegenüberstellt: dieses ist lyrisch, jene episch oder dramatisch; eine reifere Form kennt er nicht. Daß die Landschaftmalerei auch landschaftlich und malerisch sein könne, war damals in Rom noch niemand in den Sinn gekommen. Riegel hat es auch später nicht begriffen.

Neben Koch war Johann Christian Reinhart der gefeiertste unter den deutschen Landschaftern in Rom. Auch seine Bilder waren im wesentlichen geschichtlich. Nicht die Natur allein, sondern diese in Beziehung zu einem bemerkenswerten Vorgang war das Ziel seines Schaffens. Er wollte nicht der Natur untertan werden, nicht sich ihr gegenüber verlieren, sondern wollte sie nach seinen Anschauungen meistern können. Denken Sie vor allen Dingen daran, schrieb er seinem Schüler Adolf von Heydeck, ihre Studien für ein Gemälde zu nützen. Der Pfarrer studiert ja, um zu predigen. Mäßigen Sie sich in der fleißigen Ausführung der Studien. Sie halten sich sonst unnötigerweise zu lange bei einem auf. Richtiger Ton und Charakter der Sache muß da sein — suchen Sie daher große Formen. Sie werden das erst recht einsehen, wenn Sie Bilder malen, wieviel man bei den Studien weglassen muß, wenn man sie brauchen will! — Reinhart verkündet somit jene Lehre, die auch im vergangenen Kunstabschnitt gegolten hatte. Nicht wollte sie, wie die gleichzeitigen und jüngeren norddeutschen Maler, die Wahrheit um jeden Preis, sondern eine allgemeine, nur an die Hauptformen sich haltende wurde gesucht. Der Maler soll sich mit wahrheitlicher Form erfüllen und aus dem Vollen selbständig schaffen; der Ton, die Auffassung sind nicht draußen zu suchen; sie müssen da sein, das heißt, sie sind aus alter Kunst als feststehend herüberzunehmen. Die großen Formen, sagt Reinhart weiter, sind eben in der Natur nicht enthalten, oder doch nicht so, wie die Maler sie brauchen. In ihr herrscht stets der Aufbau aus kleinen Formen, nur durch diese wird sie wirklich verständlich. Die Schullehre wollte allzu fleißige Ausführung nicht; sie lehrte, man sollte mit dem Sehen des Großen beginnen, und soweit man dies tat, blieb man notwendig in der Auffassung dessen haften, der das Große zu sehen gelehrt hatte. Reinhart war berühmt durch seine Eichen, durch die mächtigen Bäume, die er entwarf. Man muß die brieflich an ihn gesendete Kritik eines befreundeten Malers, des damals in Neapel lebenden, freilich von Kotzebue bitter verhöhnten Heinrich Schmidt über ein Bild prüfen, um des Künstlers Art zu verstehen. Denn Schmidt war sich unverkennbar der Zustimmung Reinharts in der Art der Beurteilung sicher. Die Komposition, sagt Schmidt, und damit sprach er wohl das entscheidende Lob aus, ist eine poetische Harmonie. Alle individuellen Gegenstände sind charakteristisch dargestellt, so daß auch der Botanicus seine Untersuchung im ersten Plane (das heißt im Vordergrund) machen kann. Die Bäume sind sehr wahr, doch hätte ich einen minder vollblätterigen Baum auf die linke Seite gewünscht, der einen guten Gegensatz mit dem anderen gegenüberstehenden gemacht hätte. Reinhart wählte eben das Edle in der Form der Bäume, Schmidt aber wünschte aufgelöste Dissonanzen.

Reinhart war ein gesellschaftlich anregender, sich gesund und kraftvoll auslebender Mann, der von jedem als ein ganzer Kerl und als eine vornehme, liebenswürdige Künstlernatur anerkannt wurde. Als eifriger Jäger und Fußwanderer kannte er Land und Fluß, Berg und Baum; als ein hochgebildeter Mann wußte er diese mit den durch die zeitgenössische Welt ziehenden Stimmungen in Einklang zu setzen und somit durch seine Bilder die Welt zum Entzücken zu bringen. Aber seine Bilder sind ein Aufbau aus des Lebens entkleideten Teilen; keine Waldwiese, sondern ein Strauß gepflückter, oft gar gemachter Blumen; alle Glieder sind in ihrem Aufbau wieder aus Gliederchen zusammengesetzt; die Wahrheit zerbröckelt sich, um einer großen Unwahrheit zu dienen. Bäume wie Menschen lassen sich nicht auf dem Wege des Nachdenkens machen, sie müssen sprossen, geboren werden!

Auch die in Rom lebenden Künstler konnten sich trotz ihres idealistischen Strebens der Kritik nur mit Mühe erwehren. Sie saßen an einem sehr ausgesetzten Posten. Waren die nordischen Künstler übersehen, kaum genannt worden, so wetzten an jenen in Rom die ästhetischen Schulen ihre Messer. Werkstättenbesuche gehörten damals zum guten Ton in der vornehmen Gesellschaft, und die in der ewigen Stadt lebenden Kunstgelehrten waren als Führer und Erklärer von dieser stark in Anspruch genommen; natürlich umwarben sie auch die Künstler, die ihre Werke zu verkaufen besorgt sein mußten. Koch erzählt sehr lustig, wie ihn der gelehrte Staatsmann Niebuhr durch sein Kunstgeschwätz belästigt habe. Er flüchtete beim Nahen des Besuches und suchte beim Rauchen seiner Pfeife Geduld, während jener stundenlang an die Frau des Malers seine guten Lehren ablud. Zu dieser Flucht vor der Gelehrsamkeit gehörte ein gewisser Mut, denn Niebuhr vertrat Preußen am päpstlichen Hofe. Daß sich die Maler mit leidenschaftlichem Eifer gegen die Kunstschreiber auflehnten, ist ein Zeichen für den nachgerade unerträglich werdenden Druck, den die Kritik auf die Künstler ausübte. Schon der Maler Müller schrieb in seinem Angriffe auf Fernow einen Mahnruf gegen das Eindringen der Wissenschaft in die Kunst: Die eigentliche Ursache, die das Aufkommen des guten Geschmackes hindere, liege in der Unfähigkeit, heutzutage in dem unförmlich aufgeklärten Jahrhundert an der Kunst Anteil zu nehmen. Der menschliche Geist sei durch eine für sein inneres Gleichgewicht und seine sittliche Gesundheit übertriebene Wissenssucht und durch das ungewöhnliche Bestreben, seine Bedeutung im Staate zu erhöhen, abgestumpft worden für den Genuß, der aus beschaulichem Vergnügen entspringt. Daher werde Räsonnieren höher geschätzt, als Darstellen, das mittelmäßige Kunstgeplauder höher als die Hand des geschickten Künstlers.

Die Klagerufe kehren häufig wieder: so wiederholt in Kochs Schriften; zuerst 1798. Koch führt in diesen keinen zierlichen Degen, sondern haut mit dem Flegel um sich. Es liegt in der Natur der Künstler, daß sie keine spitzen Kritiker sind, aber leicht ein böses Maul haben; ja, daß sie sich darauf gern etwas zugute tun. Koch hatte ein solches böses Maul, und zwar von der aller ergötzlichsten Art. Durch seine Schriften zieht

sich das breite Lachen der Kneipe, er schimpft auf das, was ihn ärgert ohne viel Rücksicht und viel Überlegen, aber stets mit einem Witz, der darum nicht schlechter ist, weil er meist sehr derb ausfällt. Fernow war der erste, dessen neblichte Wissenschaft er anrempelte. Andere folgten in seinem Zorn. Die Lügen im Süden, sagt er, sind das Lesefutter für den Pöbel des Nordens. Sie werden durch das häufige Wiederkäuen ihrer Begriffe von Ideal und Schönheit verdächtig, so daß klug wie dumm sich ihres Lobes schämt. Die Kunstdeklamatoren seien auf das Empfinden und Tränenvergießen abgerichtet wie Hunde aufs Tanzen, empfindsame Dampfmaschinen. Die Kunstintoleranz der Gelehrten sei eben so giftig und unversöhnlich als die religiöse und politische. Ihr Einfluß auf die bildende Kunst und das moderne Leben führe zur sklavischen Nachahmung der äußeren Form. Koch ist ein viel zu dichterisch angelegter Mensch, um nicht Goethe zu verstehen und zu würdigen. Aber gerade, daß die geistreichste Feder der ödesten Kunst das Wort reden muß, hat ihn sein ganzes Leben hindurch in Zorn erhalten.

Goethes Eintreten für Hackert und Johann K. Wilhelm Zahn erbitterte die Römer. Zahns Nachbildungen antiker Malereien aus Pompeji und Herkulaneum hatten 1830 eine glänzende Besprechung gefunden, als seien sie nicht bloß eine wissenschaftliche, sondern auch eine künstlerische Tat. Koch poltert mächtig gegen die Überschätzung der Kopistenarbeit, gegen den Pausenmacher, den hohlen Zahn, der Kommissionsreisen nach Griechenland und Ägypten mache und selbst ganz Indien durchzupausen drohe. Er geht in seiner Grobheit immer zu weit, sagt immer mehr als er wohl verantworten konnte. Aber wer vom Lesen des endlosen Süßholzgeraspels der Idealisten kommt, dem tut der fröhlich-grimmige Bauernton Kochs in tiefster Seele wohl. Wir wollen kein steifes, frostiges, unbewegliches Kunstsystem! ruft er aus; es lebe die reizende landschaftliche Natur, die heimatlichen Gegenden des Claude Lorrain, es lebe der launige Jan Steen, Teniers, Ruysdael, Snyders, Potter nebst vielen anderen. Ihre Werke erfreuen uns, sie hauchen uns Leben ein. Zu was soll die Prahlerei mit Raffael, der Natur und der Antike und dieser ganzen unharmonischen Mischung von Ingredienzen, um einem bunten Nichts das Dasein zu geben: Die Alltagsschoflität gewinnt den Preis, die Geistesarmut wird leichter verstanden und geliebt!

Reinhart gab Koch an Entschiedenheit der Abwehr der Kritik nichts nach, an Grobheit sucht er ihn zu erreichen. Den Kunst-Meyer, Goethes ästhetischen Mitarbeiter, fertigte er mit einer reichlich derben Radierung 1807 ab; auch sonst wehrte er sich brieflich seiner Haut mit Witz und noch mehr mit Derbheit. Über ein Menschenleben lang sah er es an, wie die Kunst und Künstler bedrohende Sündflut der Kunstschreiberei anwuchs. Endlich glaubte er 1826 den Zeitpunkt gekommen, öffentlich sich gegen die Wassermänner zur Wehr zu setzen, gegen dieses Peru schreibseliger Jünglinge, die die Kunst als grüne Wiese betrachten, wohin jeder seine Herde zur Weide treiben dürfe.

Den Zorn der Römer hatte das Kunstblatt der Augsburger Allgemeinen Zeitung und

dessen Kritiker, Dr. J. K. L. Schorn, vorzugsweise erweckt. Damals war noch ein Aufsatz in einem der Hauptblätter ein vielbesprochenes Ereignis für das ganze gebildete Deutschland. Man bedenke wohl, wie zudem die ästhetische Auffassung jener Zeit lag. Kant hatte als Grundsatz festgestellt, daß es ein Urteil a priori sei, einen Gegenstand schön zu finden; das heißt, daß man dieses Wohlgefallen jedermann als notwendig ansinnen dürfe. Und daraus folgerte z. B. Wilhelm Traugott Krug in seiner Geschmacklehre, daß klassisch jenes Werk sei, auf das die Übereinstimmung in der Beurteilung aller Gebildeten zutreffe. Daraus ergab sich weiter, daß ein widersprechendes Urteil von Gewicht dem Werk diese Klassizität nahm. Hier war Einstimmigkeit von größtem Gewicht, weil ja nicht die Beschaffenheit des Kunstwerkes nach Gründen, sondern nach der Allseitigkeit der von ihm ausgehenden Empfindung beurteilt wurde. Es läßt sich daraus erklären, sagt Krug, warum Künstler so empfindlich gegen den Tadel auch nur einer Stimme im gebildeten Publikum sind. Sie müssen darauf rechnen, daß das wahrhaft Schöne jedermann gefalle, und können die Trefflichkeit ihrer Werke durch nichts anderes beweisen, als durch den Eindruck, den sie auf die gebildeten Gemüter machen. Das ist ein sehr beherzigenswerter Spruch, doppelt beherzigenswert für die Kritiker, die unter Kants Einfluß standen. Wie schwer hätte einem solchen ein tadelnder Ausdruck werden müssen, wenn er sich auch nur halbwegs einen Begriff von dem Ernste seines Amtes gemacht hätte.

Sieht man Schorns Kritik durch, so könnte man kaum in ihr einen gerechten Anlaß zum Zorn finden, wenn es sich hierbei um einen Kampf Gleichbewaffneter gehandelt hätte. Kritik ist doch wohl das Messen der in gemalten oder gemeißelten Werken dargelegten Grundanschauungen des Künstlers mit denjenigen des Urteilenden. Beide halten ihre „ewigen" Gesetze der Kunst für richtig. Eine höhere Entscheidung wird dem Leser zugewiesen, dem doch auch das Recht des Urteils über das Urteil zusteht. Nun redet der schreibende Kämpfer immer oder doch zumeist in einer Form, die dem bildenden zu antworten unmöglich macht. Der Leser liest die kritische Ansicht, sieht aber die gemalte und modellierte nicht, kann also nicht gerecht entscheiden. Jene legt den Hauptwert auf die Darlegung des Widerstreits der Grundsätze, diese gibt die ihrige in verarbeiteter, also umschleierter Form. Der Urteilende, obgleich er sich mit der zur Entscheidung vorliegenden Frage vielleicht nur ebensoviel Minuten als der Künstler Wochen beschäftigt hat, ist unbedingt im Vorteil und benutzt diesen, um nicht nur das Kunstwerk, sondern vielmehr um den Künstler selbst zu schädigen. Der Nutzen, den er durch Lob bereitet, ist hiermit gar nicht zu vergleichen. Denn das Lob ist eine naturgemäße Forderung für die ausgezeichnete Leistung, nicht ein Geschenk des Urteilenden. Seinen Tadel aber braucht er bloß zurückzuhalten, um die Einstimmigkeit der Beschauer wenigstens scheinbar aufrecht zu erhalten. Jene, die das Werk selbst noch nicht sahen, werden dann wenigstens nicht vorher gegen dieses eingenommen, nicht darauf hingewiesen, daß es jene Einstimmigkeit nicht erwecken konnte.

Und dann noch eins: Schorn ist einer von denjenigen, die aus einem Munde warm und kalt blasen. Auch der Aufsatz über Reinharts Bild Landschaft mit der Psyche war ein solches kritisches Kunststückchen gewesen, bei dem von den schönen Linien im Aufbau, der meisterhaften Abstufung der Töne, der Klarheit und Kraft der Farbe, der Durchsichtigkeit des Wassers, dem trefflichen Baumschlag die Rede ist, aber der Baumschlag ausgeputzt, das Ganze künstlich und geleckt genannt wird. Vergleicht man Reinharts Bild, das sich jetzt im Leipziger Museum befindet, mit der kritischen Leistung Schorns, so muß jeder Unbefangene erkennen, daß eine durchaus flüchtige, aller Tiefe ermangelnde Tagesurteilerei hier einer wohl nicht vollendeten, aber doch ernsten Arbeit gegenübertrat. Aber die Kunstschreiber der Folgezeit haben mit Eifer Schorns Partei ergriffen, denn es war naturgemäß die ihrige. Er habe ja Lob und Tadel verteilt, so daß man ihm nicht den Vorwurf der Gehässigkeit machen könne. Aber darin liegt's ja eben, daß der Kritiker glaubt, das Recht zu haben, zu loben. Das darf der Vater, das darf der Schulmeister, das darf der Vorgesetzte, der Höherstehende. Aber wenn sich der Künstler über dem Kritiker, ja bloß ihm gleich fühlt, ist das Loben eine ebensolche Anmaßung wie das Tadeln, man sei denn um seine Meinung gefragt. Und wenn dies in der Presse, in der Öffentlichkeit geschieht, ist's noch viel schlimmer! Wer gab dem Schreiber das Recht, das Wort zu führen, außer er sich selbst! Und wer es führt, der tue es in der Erkenntnis, daß ein Kunstwerk die mühevolle Arbeit vielleicht eines Jahres ist, und daß seine Bemerkung diesem gegenüber von der Rücksicht gegen das Schaffen anderer eingegeben sein soll. Aber davon reden die Herren nicht gern, die das Recht des Urteilens keck an sich rissen.

Die römischen Künstler hatten ein gutes Recht, über Schorns Kritiken als solche aus der Froschperspektive sich zu erbosen. Die Kritik tat aber das, was sie in solchen Fällen immer tut. Sie wurde entrüstet über den unwirschen Ton, in dem man sie anfuhr, und strafte diesen mit der feigen Waffe des Schweigens.

Der Vorwurf, den Reinhart seinem jungen Schüler machte, daß er bei seinen Studien zu sehr ins einzelne gehe, traf eine entscheidende Seite bei den Jüngeren. Ihre durch das Kopistentum herangezogene Unbeholfenheit mußten sie der Natur gegenüber durch Fleiß überwinden. Da sie die Dinge in ihrer Ganzheit erfassen wollten, nahmen sie sie mit allen ihren Teilen und Teilchen. Die Gegnerschaft gegen die beiden älteren Vertreter der geschichtlichen Landschaft war nicht grundsätzlich, sondern beruhte auf der Umbildung des nationalen Geschmackes, der ein tieferes Eingehen in die Einzelheit der Natur, ein stärkeres Sondern jeder Art von Pflanze und Fels, von Nähe und Ferne, von Boden und Luft forderte. Der Ruf nach sorgfältigem Naturstudium, der durch die unbefangene Wahrheitsliebe gelieferte Beweis, daß durch dieses eine schönheitliche Wirkung zu erzielen sei, drängte die jungen Künstler von der verallgemeinernden, lediglich auf das Große gerichteten Auffassung ab und führte sie zu einem Wandel in der Grundlage der Landschaft.

Rom ist der einzige Ort auf dem Erdenrund, sagte der Maler Wächter, wo es wenigstens erlaubt ist, nach dem Schönen und Hohen streben zu dürfen! Es war das der Grund, warum in späteren Jahren Rumohr junge Künstler lieber nach München wies. Dort und in Wien gab es eine Grundlage für reales Schaffen, auf die er sie hingewiesen haben mag. Diese war nicht die Akademie, sondern ein kräftig blühendes Volkstum.

An der Wiener Akademie herrschte Friedrich Heinrich Füger, damals als der deutsche Raffael bekannt. Er gehört in den Kreis der Schwaben, die sich an Mengs und an den Franzosen zu idealistischer Kunstbehandlung aufgerichtet hatten; dann fand er bei Oeser Trost in seinen stilistischen Zweifeln und hat nach dessen Grundsätzen in Wien eine staatliche Kunstschule eingerichtet, die bis in Cornelius' Düsseldorfer Tage für die beste in Deutschland galt. In München herrschte ein ähnlicher Gewaltiger: Johann Peter von Langer, von dem wenigstens tüchtige Kenntnis des Handwerklichen ausging. Aber schon sammelte sich in beiden Städten eine Anzahl Künstler abseits vom öffentlichen Kunsttreiben, in denen das Volkstum stärker war, die Alpenluft, das Bauernempfinden, als die gelehrte Schulung.

Es gab doch Aufgaben, bei denen selbst der beste Wille auf den Idealismus verzichten mußte, weil die schlichte Wahrheit geradezu gefordert wurde. Zunächst bei allem Illustrativem. Wenn die französischen oder russischen Soldaten durch die deutschen Städte zogen, wenn die gewaltigen Schlachten geschlagen wurden, wenn ein Neubau errichtet worden war, wenn ein Reisender Ansichten einer Gegend, einer Straße mit heim nehmen wollte, so zeigte sich das Bedürfnis nach Bildern, die Ereignisse und Gegenstände so getreu wie nur irgend möglich wiedergaben; dort wurde die höhere Formenbehandlung zur augenfälligen Unwahrheit. Wenn man sich auch in gebildeten Kreisen darüber klar war, daß diese Forderungen mit der Kunst als solcher nichts zu tun haben, so fanden sich doch in allen Ständen Menschen genug, die, des wahren Idealismus bar, ein Schlachtenbild nicht als den Kampf zweier sinnbildlicher Gewalten zu sehen wünschten, sondern sich freuten, die Soldaten um den Sieg ringen zu sehen. Vielleicht wollten sie sich selbst in jenem Augenblick festgehalten finden, in dem sie tapfer ihr Leben in die Schanze schlugen, den höchsten Zielen dienten, ohne dabei an die eigene schöne Haltung auch nur einen Augenblick gedacht zu haben. Es gab Reiter, die ihr Pferd liebten und es dargestellt sehen wollten. Jeder Kunstverständige sagte ihnen freilich, ohne Idee werde das Bild kein Kunstwerk. Gab der Künstler dem Werk aber eine solche: das Pferd als treuer Genosse, als Held, als liebende Mutter — dann war's eben wieder der Gaul nicht, den der Reiter liebte, dessen Seelenzustände ihm viel gleichgültiger waren als die Bildung der Muskeln, das Verhältnis von Fessel zu Huf, von Hals zu Kopf, von Brustbreite zu Beinhöhe. Und diese minder gebildeten Kunstfreunde hatten dann ihre ehrliche Freude an dem blanken Fell, dem gesunden Bau, der Wahrheit in Farbe und Zeichnung und ließen sich nicht einreden, daß das ideale oder romantische Roß ein besseres Kunstwerk gebe, als das zutreffende Bild des munteren Hengstes unter ihren Schenkeln.

Es gab mithin eine für manche Künstler unabweisbare Forderung, so zu malen, nicht wie der Ästhetiker, sondern wie der Laie es forderte. Und dafür gab es auch schon Vorbilder. Die Engländer hatten das Pferdebild, daraus fortschreitend das Jagdbild, endlich das Schlachtenbild in einer alles Idealismus baren Nüchternheit schon geschaffen, zu einer Zeit, in der ein solches in Deutschland nur Achselzucken gefunden hätte.

Für die Soldaten erfüllten diese Aufgabe Albrecht Adam, der Vater eines Geschlechts von Schlachten- und Tiermalern, Peter Heß, beide in München, Johann Peter Krafft in Wien, Franz Krüger in Berlin. Sie waren es, die den deutschen Heeren ihre Geschichte und ihre Trachten vor Augen hielten. Der Altmeister Adam war ein Künstler, der selbst im Sattel sicher war. Als junger Mann auf den Schlachtfeldern Rußlands, fast schon Greis auf jenen der Lombardei hat er bewiesen, daß es ihm darum zu tun war, den wirklichen Krieg kennen zu lernen. Er war dabei, wo die Kanonen krachten, und holte sich dort die Begeisterung für sein Schaffen, für seine Bilder und mehr fast noch für seine Zeichnungen auf Stein. Es kommt manches bei ihm recht hölzern heraus, namentlich wenn eine Schlacht vom Standpunkt des Generalstabsoffiziers als eine taktische Leistung geschildert werden soll. Aber die ehrliche Absicht, das, was die Ästhetiker seine engherzige Prosa nannten, war Anderen das Erfreuliche: wirkliche Menschen, ein Bild des Lebens. Man stellte ihm oft Wouwerman entgegen, von dem er manches gelernt hatte. Aber man verstand den alten Holländer anders als Adam. Bei Wouwerman, sagt die Kritik, ein stattlicher Zug zu Roß mit Hunden und Jagdfalken, bei Adam Jäger, die abgetriebene Rüden in den Stall zerren! Bei diesem das verfallene Gemäuer einer Ritterburg, bei Adam nicht der Duft der Romantik, sondern der des Stalles! Wie konnte man eine schärfere Verurteilung aussprechen, als daß bei ihm der Stall auch nach Stall rieche, als nach bewährter Pferdezüchter Vorschrift eingerichtet erscheine. Denn der Gelehrte ritt nicht und hielt sich als Mann von Bildung für erhaben über Leute, die das Vieh nicht mit Lessing als moralisches Wesen zu erkennen gelernt hatten. Er selbst entwöhnte sich aller ritterlichen Übung, aller Äußerung der Kraft, hielt diese wohl für eine Notwendigkeit, ihre Anwendung aber im Grunde für gleichbedeutend mit Roheit.

Ähnliche Schlachtenbilder schuf man auch in Frankreich. Horace Vernet war dort im Schwange. Das eigentliche Tierbild aber ist englisch. Dort hatte man zuerst etwas anderes im Pferd, im Hunde gefunden als der Fabeldichter, nicht einen verkleideten Menschen. Der Turf war der Platz, wo man das Pferd lieben lernte. Auch Géricault, der französische Durchbrecher der akademischen Gesetze, lernte auf dem Rennplatz zu Epsom dem Pferde die theatralische Maske abnehmen, mit der es Anteil nehmen soll am Schicksal seines Herrn. Welche Mühe hatte man sich gegeben, Napoleons Pferd bedeutend, dem Augenblick angemessen zu machen. Auf Davids Bild Der Ritt über die Alpen sprüht es Begeisterung; in Gérards Schlacht bei Austerlitz stampft es des Feindes Waffen nieder; in Gros' Bild der Schlacht bei Eylau schaudert es in winterlichem Grauen;

bei Charlet trauert es tiefsinnig nach der Schlacht bei Waterloo. Das war aber den deutschen Idealisten immer noch nicht genug der Gedanken selbst im Tier; immer noch galt dies als Realismus, als französische Schauspielerei. Die Engländer gar würdigte man nicht eines ernsten Blickes, obgleich alle Häuser in Deutschland voll waren von englischen Tierbildern, auch schon vor der Überschwemmung mit Stichen nach Landseer, dem großen Freund aller Jäger und Landwirte. Bis in die 1870er Jahre hielt diese Flut an, war Landseer nicht überwunden! Jener Maler Werke aber, die das Tier als Tier, mit freundlicher Liebe wohl, doch nicht als ihresgleichen behandelten, blieben in Deutschland ausgeschlossen von den Neigungen des gebildeten Bürgerstandes, wurden entweder den unteren oder den obersten Kreisen zugewiesen, denen man ja auch mit so tiefer Verachtung den Stallgeruch vorwarf. Man verstand vor lauter Gelehrsamkeit nicht, wie viel näher einer antiken Weltauffassung der deutsche Adel stehe als der deutsche Universitätsprofessor und Archäolog. Dort ein Leben mit dem wehrhaften Volk, auf fruchtbaren Feldern, unter einfachen Daseinsbedingungen; hier eine wissenschaftliche Verschrobenheit, die das Leben nicht kannte und sich über dessen allernatürlichste Vorgänge in sittliche Entrüstung und in ekle Verschämtheit setzte; dort ein Leben in der Gegenwart, hier eines ausschließlich in der Vorstellung einer besseren Vergangenheit. Die Gegenwart war den Gelehrten bedenklich, unwürdig, geschichtslos, bedeutungslos!

Was liegt uns daran, sagte der Düsseldorfer Maler Hermann Becker in aufrichtiger Freude an des Berliners Franz Krüger Werk, daß dieser in seinem besten Bilde, der Berliner Parade von 1829, nur die Gegenwart gemalt hat? Darum ist es doch ein Geschichtsbild. Die Gegenwart ist ihm also ein Hindernis im Erreichen eines echten Kunstwerkes, eine unkünstlerische Zeit, wie ihm die Geschichte überhaupt zu sehr an individuelle Erscheinung gebunden, zu unfrei erscheint, um zu wahrhaft Schönem den Stoff zu bieten. Malt da einer die Schlacht bei Belle-Alliance: Das Wetter an jenem Junitage 1815 war regnerisch; die Kämpfer wateten im nassen Korn, in zertretenen kotigen Feldern; die Überwindung dieser Unbill war ein wichtiger Teil der Taten der Truppen an jenem denkwürdigen Tage; daß die schlechten Wege die Preußen nicht aufhielten, entschied den Sieg. Und nun hat der Maler das anschaulich machen wollen, er hat dargestellt, wie Kämpfer, Pferde, Kanonen in Dreck getaucht und umgewälzt sind. Diese Beschlabberung zieht sich, so ruft der ästhetisch angehauchte Maler, über alle Gestalten. Und das solle Kunst sein, Sichtbarmachung des Schönen! 1849 erhielt bei einem Angriff auf unruhige Volksmassen ein Dresdener Nationalgardist einen Schlag mit einer Reitgerte auf die Hand. Das tat freilich recht weh. Er stellte sein Gewehr beiseite und meldete seinen Austritt aus der Garde: Wenn solche Roheiten in einer Revolution vorkommen, wolle er mit ihr nichts zu tun haben. Die Ästhetiker wollten auch die Völkerschlachten ohne Roheit und Schmutz ausgefochten sehen, wenigstens im Bilde: schlimm genug, daß in der Wirklichkeit dem Heldenmut oft solche Unannehmlichkeiten sich entgegenstellen! Wozu das noch im Bilde darstellen?

So ein Beispiel der Kritik statt vieler. Die Gegenwart und die Wahrheit sind unkünstlerisch; die Gegenwart, weil sie noch nicht geschichtlich ist, und die Wahrheit, weil sie oft nicht reinlich genug ist. So erging es in der Beurteilung nicht bloß den Malern der vornehmen Gesellschaft, aus der die Leiter der Schlachten hervorgingen; auch die Maler des bürgerlichen Lebens hatten schwere Kämpfe gegen die schmerzliche Erkenntnis der Zeit durchzumachen, daß selbst bei so hohem Stand der Ästhetik das Volk in seiner Erscheinung unästhetisch geblieben sei.

Will man Sitten, Tracht, Erfindung der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts kennen lernen, so darf man nicht im Reiche der großen Kunst nach Schilderungen suchen. Das Leben, wie es war, spiegelt sich nur in den Nebenerscheinungen des künstlerischen Schaffens ab. Die großen Ereignisse der napoleonischen Zeit fanden fast nur in den Kupferstichen wenig bekannter Meister ihren Wiederklang, die Folgezeit kann man nur aus den Spottbildern kennen lernen. Selbst die Bewegungen von 1839 und 1848—1849 brachten kein Echo in der Kunst, außer dem gewaltigen Holzschnittwerke Rethels „Auch ein Totentanz", der der liberalen Bewegung wahrlich kein Loblied singt, und mehr auf Seiten der „vertierten Soldateska" steht. Das Bürgertum, verloren in weltfremde Ideale, war unfähig sich selbst künstlerisch ernst zu nehmen, sich am eigenen Sein zu begeistern. Romantiker und Klassizisten waren trotz aller Fehde darin einig, daß man selbst eine lächerliche Gestalt mache, daß nur außerhalb des tatsächlichen Lebens das Schöne zu finden sei.

Unter den zahlreichen Zeichnern für den Kunsthandel mit Ansichtsbildern war Karl August Richter in Dresden einer der beliebtesten. Ähnliche Künstler gab es vieler Orten, die etwa das Gleiche leisteten. Saubere Linien, eine planmäßige Anordnung des Landschaftlichen, die der Natur nicht allzuviel Freiheit ließ, akademische Durchbildung des Baumschlages und als Bestes eine gewisse Frische in der Behandlung der in die Ansicht gestellten, meist mit einem Zug ins Lustige behandelten Menschen. Richters Sohn, der dem Vater früh helfen mußte, der später so berühmte Ludwig Richter, hatte als junger Mensch seine Freude daran, Dresden nach schnurrigen Kerlen zu durchsuchen und sie zu zeichnen. Der Stoff war ausgiebig!

Unter diesem Gesichtspunkt gelang es zuerst, die Kunst mit der Gegenwart zu versöhnen: Nämlich indem sie diese mit einem gewissen Selbstspott darstellen konnte. Ähnlich erging es in Süddeutschland mit der dort beliebt werdenden Bauernmalerei. Warum begann man in ganz Deutschland plötzlich Bauern zu malen? Warum Kleinstädter? Warum nicht vornehme Leute, warum vor allem nicht die Kreise, in denen der Künstler die Blüte der Nation sah, der Nation von Denkern und Dichtern? Doch wohl, weil man nie mit vollem Ernst an jene glaubte herantreten zu dürfen. Heinrich Bürkel, Peter Heß, Karl Enhuber in München, Hermann Kauffmann und Martin Gensler in Hamburg, Carl Begas und Jakob Becker am Rhein, Josef Danhauser, Waldmüller und Friedrich Gauermann in Wien — um nur

einige zu nennen, haben von gleicher Grundlage aus wie Richter in Sachsen die Landschaft gesehen und sie mit Volk belebt, mit Menschen, wie sie eben in die Landschaft passen, mit Naturgebilden, über die der Gelehrte lächelte. Der hatte zu ihnen kein anderes Verhältnis, als das des Mitleides mit dem Tiefstande ihrer geistigen Kultur und das der Neugier, wie sich diese äußere; und doch sahen so viele gerade in dem Zustande dieser Leute das Glück, die wahre schlichtere Menschlichkeit; dieser Leute, die eine fast unverständliche Mundart redeten und doch mit den Gebildeten eines Volkes, eines Stammes, einer Zunge waren.

Als Goethe Hermann und Dorothea schrieb, nahm man ihm sehr übel, daß er den Gebildeten zumute, sich mit dem Schicksal eines Gastwirtes, eines Apothekers und der Ihrigen im Geiste zu beschäftigen. Voß' Luise und der redliche Thamm standen da schon höher. Ein Pfarrer, ein Schulmeister: um sie geschart gute Menschen ohne Falsch! Das Volk geschildert durch die Brille des Wohlwollens. Der Maler Müller hatte es schon schärfer gepackt, sinnlicher gesehen, die männlichen Züge besser erkannt. Erst Jeremias Gotthelf kam aus seiner, des Seelsorgers, Absicht heraus, lehrend einzugreifen, für die Bauern selbst zu schreiben, zu einem herzlichen Ton, der aus der Kenntnis der wirklich diese treibenden Gedanken hervorquillt: Nicht Betrachtungen über den Landmann und seine Art vom Standpunkt des Städters, sondern das Leben auf dem Lande!

Jene Maler verfolgten gleiche Ziele wie die Dichter. Aber auch ihnen tat es bald die Fremdländerei an. Heß ging mit König Otto nach Griechenland, viele zogen nach Italien. Namentlich die Italiener waren in ihrer plötzlich für malerisch erklärten Tracht, in ihren an Antike mahnenden Körperformen bald mehr beliebt als die Deutschen. Einen Ciocciaren aus der Campagna Roms, den vorher kein Italiener gemalt hatte, konnten die nordischen Künstler ernster, hochsinniger behandeln, als einen Dachauer Bauer. Schon in Kochs Landschaften erscheint die römische Hirtenfrau als Madonna, das spinnende Mädchen als eine klassische Schicksalsgöttin. Ländlich und zugleich groß, im Bauernbild ideal zu werden, lehrte die Deutschen dann der Schweizer Leopold Robert. Dieser stellte die Grundsätze einer neueren, besseren Dorfkunst auf. Friedrich Vischer forderte nun das edlere Sittenbild als Voraussetzung des Fortschrittes zu Höherem, als Vorarbeit für die größte Aufgabe des zeitgenössischen Schaffens, und das ist ihm das weltlich-geschichtliche Gemälde. Menschen solle man schildern in gewöhnlicher, harmloser Lebenslage, aber Menschen mit der Anlage zur Größe; das Volk solle man bei seiner Arbeit suchen, dort sei es erhaben. Roberts Bilder italienischer Volksgruppen haben es ihm angetan. Dieser Bauernbursch, ans Joch hingelehnt zwischen den gewaltigen Büffeln, es ist ein Cincinnatus in ihm verloren gegangen; diese hohe Frau mit dem Kinde auf dem Erntewagen, sie könnte Raffael zu einer Madonna sitzen! Vischer merkte nicht, daß umgekehrt Raffaels Madonnen dem Robert wie dem Koch zu seiner hohen Frau gesessen hatten, daß diese verkleidete Kopien nach Raffael sind. Vischer findet, dies seien Sittenbilder, gefühlt und entworfen im geschichtlichen, hohen Stil, schwan-

ger mit geschichtlichem Geiste. Man bringe solche Menschen in Handlung, und man habe das geschichtliche Gemälde. Die Anfänge seien da, der gute Geist des deutschen Volkes habe sie nur fortzubilden.

Man merkte nicht, daß diese Fortbildung in den Tod führe; daß das Unbefangene nicht durch Unterschieben einer Absicht gebessert werden könne. Das Naive, sagt Max Schasler, der Ästhetiker, ist eine Form des Komischen, die aber ausschließlich der mit den konventionellen Formen des höheren Kulturlebens unbekannten und insofern unschuldigen Natur der Kindheit eigentümlich ist, gleichviel ob diese Kindheit einem wirklichen Kinde oder einer noch in kindlichen Anschauungen befangenen Bildungsstufe des Volkes angehört. Es habe seine Klippen zunächst in der plumpen Trivialität (wie bei Ostade, Teniers), die zwar niedrig, ja gemein, nie aber komisch sei; und in der Karikatur, der absichtlichen Verzerrung der Wahrheit. Beides liege außerhalb der Aufgabe ernster Kunst. Schasler weist also die naive Kunst den Ungebildeten zu, steht selbst über ihr hoch erhaben. Wie sollten bei solchen Anschauungen junge Künstler von Geist nicht die Gelegenheit ergreifen, das „Genre" in die höheren Kreise wenigstens des „historischen Genrebildes" zu erheben!

Und so zog auch die Landschafter der begeisterte Aufruf der Kritik wie eigenes Herzensbedürfnis nach Jtalien. Selbst Ludwig Richter machte sich auf den Weg, und malte historische Landschaften, um dann später in romantischen sein größeres Genügen zu finden. Nebenbei aber zeichnete er „Genre" für seine und anderer Leute Kinder. Das war freilich für alle, die über Kunst denken gelernt hatten, ein kindliches, wohl gar ein kindisches Beginnen. In August Hagens Buche Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert (1859) wird Richter daher auch noch nicht genannt, obgleich damals schon seit zwanzig Jahren seine Bücher in unterbrochener Folge in die Häuser des Volkes drangen, in die Herzen der Kinder und durch diese in jene der Eltern; und selbst weitere dreißig Jahre später findet H. Becker für ihn noch keinen Platz außer als Zeichner für den Holzschnitt in seiner Schilderung: Deutsche Maler. Er stand immer noch draußen außer dem Kreise der Meister hoher Kunst. Freilich war er seinem ganzen Wesen nach bis in die Wurzel hinein ein sächsischer Kleinbürger, beschränkt durch hundert Grenzen der Gewöhnung, der aus ihr gezogenen Lebensgrundsätze, der Abneigung wie der Liebe. Sein Schaffen spricht deutlich dafür. Ganze Reihen des menschlichen Gedankenkreises fehlen ihm. Alles was starken Willen, entschiedenes Abweisen, klaren Entschluß, ja was die dem Manne zum Wirken nötige Kenntnis auch des Bösen betrifft — all das wird man vergeblich bei ihm suchen. Der Leidenschaft gegenüber ist er von vollendeter Unbeholfenheit; die Vornehmheit, der geschlossene Ernst und die ihres Wertes bewußte äußere Würde sind ihm unbekannt; die Liebe ist fast nur ein Liebeln. Und doch strahlt von dem überschlanken, die Spuren der Jugendentbehrungen nie ganz verwindenden Mann ein milder Glanz und eine wohltuende Wärme wie von einem der alten Kachelöfen, die er so gern als Mittelpunkt des deut-

schen Hauses zu zeichnen liebte. Wohl ist seine zeichnerische Kunst überschätzt worden, sie ist liebenswürdig, aber arm an Mitteln zum Ausdruck, fällt leicht in Härten und auch ins Leere — und doch ist er der vollendetste Ausdruck einer für unser Volkstum wichtigen Zeit. So sah es im Hause jenes Volkes aus, das auf Erden wenig, im Reich der Gedanken so viel zu befehlen und zu wirken hatte. Das ist die Grundlage der Lebensauffassung, aus der heraus wir Deutsche unsere Einheit verloren und unsere Gesittung eroberten. Diese Kunst mußte freilich dahingehen, seitdem unser ganzes Leben sich änderte. Ich erinnere mich auch sehr wohl, wie ich als junger Bursch Richter liebte, wie ich aber lange Zeit brauchte, um mich der alten Liebe in reiner Freude zu erinnern, nachdem ich aus dem französischen Feldzug heimgekehrt war. Draußen war ich wahrhaftig nicht gebildeter geworden, aber ich hatte das Leben männlicher auffassen gelernt. Ich hatte lachen gelernt über jene, die uns weismachen wollten, daß unsere Zeit mehr Idealismus nötig habe. Wir, vom Schützenzug der 10. Kompagnie des 95. Infanterieregiments, wußten das besser als alle Philosophen der Welt! Man brauchte nicht kindlich zu sein, um naiv, und nicht klassisch, um erhaben zu empfinden. Wir hatten das Leben anfassen gelernt dort, wo es heiß und einfach schlägt: bei der Tat!

Seine eigentliche Lebensaufgabe sah aber auch Richter nicht in den liebenswürdigen kleinen Zeichnungen, sondern in seinen geschichtlichen Landschaften, in denen so viel Sorgfalt für das Kleine, für das singende Vögelchen im Geäst des Baumes, auf das lauschende Häschen im blumigen Grase verwendet ist, und die doch all das durch die Innigkeit der Gesamtliebe für die Gottesnatur so trefflich zusammenzuhalten wissen. Man wirft den Bildern gern Mangel an Einheit vor, auffallende Unbeholfenheit in der Anwendung des Halbdunkels, wie man Peter Heß nicht verzieh, daß er bei seinen kalten Tönen verharrte, allen Fortschritten der Kunst zum Trotz. Aber es war nicht bloß Unvermögen, was diese Realisten abhielt, tonig zu werden; absichtlich gingen sie dem aus dem Wege, was der gleichgesinnte Kupferstecher Thäter die Farbenwichse nannte. Sie malten nicht nach gegebenen Gesetzen, sondern nach ihrer eigenen Beobachtung. Und daß Richter, der in seiner Jugend italienische Landschaften in der Art Kochs und anderer von dessen Nachfolgern gemalt hat, später zu einer zwar harten, aber doch selbständigen Farbe in der nun allein gepflegten deutschen Landschaft kam, ist ihm wahrlich zum Ruhm anzurechnen. Seine Bilder kann man noch mit freundlichen Augen betrachten; die koloristisch fortgeschrittenen, warmtönigen der Folgezeit sind den Späteren unausstehlich geworden.

Das was Richter erfreulich macht, ist die Einfachheit der seelischen Empfindung. Auf ihn hat die Ästhetik und ihre verschrobene Schönheitslehre wohl eine Zeitlang Einfluß gehabt. Er kam als ein schüchterner, schwächlicher Jüngling nach Rom, in das Getriebe der erregt nach dem Erhabenen Suchenden und ließ sich gründlich von ihnen ins Bockshorn jagen. Als er heimkam, fand er sein eigenes Herz wieder. Soweit, wie er Rom vergaß, soweit wurde er ein Meister, der dauernde Werte schuf. Er wurde

deutsch und einfach, sinnig und wahr, er blieb ein etwas kleinbürgerlicher Sachse, aber als solcher doch ein Mann von liebevollem Herzen, von einer dem Volke nahestehenden, diesem daher auch allzeit verständlichen Schlichtheit des Empfindens. Darum liegt auch der Schwerpunkt seines Wesens in den Kleinwerken für vervielfältigende Kunst, in den Büchern fürs Haus.

Zwei Maler nahmen das Gebiet der deutschen Landschaft nun für sich in Besitz, Karl Rottmann und Friedrich Preller, denen als dritter doch nicht ganz für vollgültig erachteter später Johann Wilhelm Schirmer angereiht wurde. Durch sie wurde die deutsche Ästhetik zu der Überzeugung geführt, daß auch in dieser Kunst das deutsche Volk den ersten Rang in der Welt einnähme.

Allen jenen Landschaften der Hamburger und Münchener Realisten gleich den meisten der alten Holländer warfen die Gelehrten vor, daß sie bloß „Veduten" seien, die dem Künstler keinen Raum zu eigener Betätigung gäben, da er verhaftet am darzustellenden Gegenstand klebe. Denn die Naturformen vertrügen hier keine Umbildung zu höheren Gestaltungen, sie könnten höchstens durch die Farbe eine Stimmung erhalten, durch die Versetzung in eine bestimmte Tageszeit einer dichterischen Auffassung zugänglich gemacht werden. Der Maler sei der schönen Gegend gegenüber in der bequemen Lage, sich nicht hinsichtlich der tieferen Empfindung in Unkosten setzen zu müssen. Berg und Tal, Wald und Feld könne man doch nur insofern als Vorbilder hochgesinnter Kunst ansehen, als man durch sie zu einem idealen Urbild gelange, das die Natur in reinen Linien, besonders wohlgeordneten Massen und Gegensätzen vorführe, den geläuterten Erscheinungsformen einen edleren dichterischen Inhalt verleihe. Dies Idealbild eines höheren vollendeteren Daseins gibt allein die historische, die stilisierte Landschaft; sie ist die schönste Entwickelungsstufe der landschaftlichen Darstellung; sie wird erreicht durch Fortlassen der zufälligen Naturerscheinungen, also durch Abstraktion, die sie über die realistische Kunst erhebt. Sie legt wohl das Gewicht auf die Form, wie die realistische Landschaft, doch nicht vom Gesichtspunkte der Naturtreue, sondern zum Teil im Widerspruch mit dieser. Sie nimmt nicht das Naturbild auf, sondern wandelt es um, so daß es nur im allgemeinen oder nur in vereinzelten Teilen erkennbar bleibt. Die Natur wird „monumental, abstrakt, modifiziert, denaturiert, idealisiert" wiedergegeben. Ich muß die zum Teil unübersetzbaren Fremdwörter der Ästhetik wiederholen, weil es mir doch wohl als Verhöhnung von deren Absichten ausgelegt würde, wollte ich sagen, die Natur müsse als Denkmal, unter Abzug wesentlicher Teile, umgewandelt, ihrer selbst entkleidet und als der aus ihr gezogene Gedanke dargestellt werden. Und doch hielt man dies für hohe Weisheit. Am widerspruchlosesten sei jene künstlerische Darstellungsart, die von möglichst viel „Realem abstrahiere", so namentlich von der Farbe. Es sei daher kein Zufall, daß die vornehmsten stilistischen Landschaften, z. B. die Odysseebilder Prellers, gemalt bei weitem nicht den Adel der Stilisierung und die ideale Reinheit der Wirkung offenbaren und daher auch nicht den

echt künstlerischen Eindruck machen, wie die einfachen Kartons in Kohle- und Kreidezeichnung.

Ich folge in diesem logisch bewiesenen Unsinn vor allem den Aussprüchen des Ästhetikers Max Schasler. Er brachte damit die Ansichten seiner Zeitgenossen in Form und Gesetz, er arbeitete unbeirrt um unklare Künstlerempfindungen mit dem Freimut des Gedankens. Wie aber, wenn die Kunst noch einen Schritt weiter in die Vollendung ginge, wenn sie, wie von der Farbe, auch von der Zeichnung „abstrahiere"? Warum vor dieser höchsten Verfeinerung stehen bleiben, durch die ein kleiner Plan von Marathon mit der Inschrift „490 vor Christi Geburt" uns ein von allen Zufälligkeiten freies Bild einer Natur und dazu die Verbindung mit einem weltgeschichtlichen Gedanken gibt? Ist dies nicht das eigentliche Denkmal, der vollkommenste Abzug alles Zufälligen wie z. B. des Standpunktes des Zeichners, die völlige Entkleidung von den äußeren Erscheinungsformen, so daß nur die wesentlichen Teile des Geländes mit vollkommener Schärfe hervortreten? Es ist die völlig einspruchslose Wiedergabe des Gedankens der Schlacht in ihrem entscheidenden Augenblick, zumal wenn die Stellungen der einzelnen Heere eingezeichnet sind! Die wissenschaftliche Anschauung hatte die künstlerische überwunden und zögerte nur noch, jene vollends aufzufressen. Die Ästhetik durfte nicht noch jenen Schritt weiter gehen, weil sie im Begriff war, die Kunst tot zu denken und sich selbst damit den Futtertrog umzuwerfen. Der Idealismus war an der äußersten Grenze seines Unverstandes angekommen. Aber noch fand er bei allen Gebildeten begeisterten Beifall. Was Wunder, daß nunmehr die Männer, die eine den Zeitgenossen ideal erscheinende Landschaft zu entwerfen verstanden, für die allein großen Künstler galten; und daß die meisten Künstler dem Ideal zustrebten.

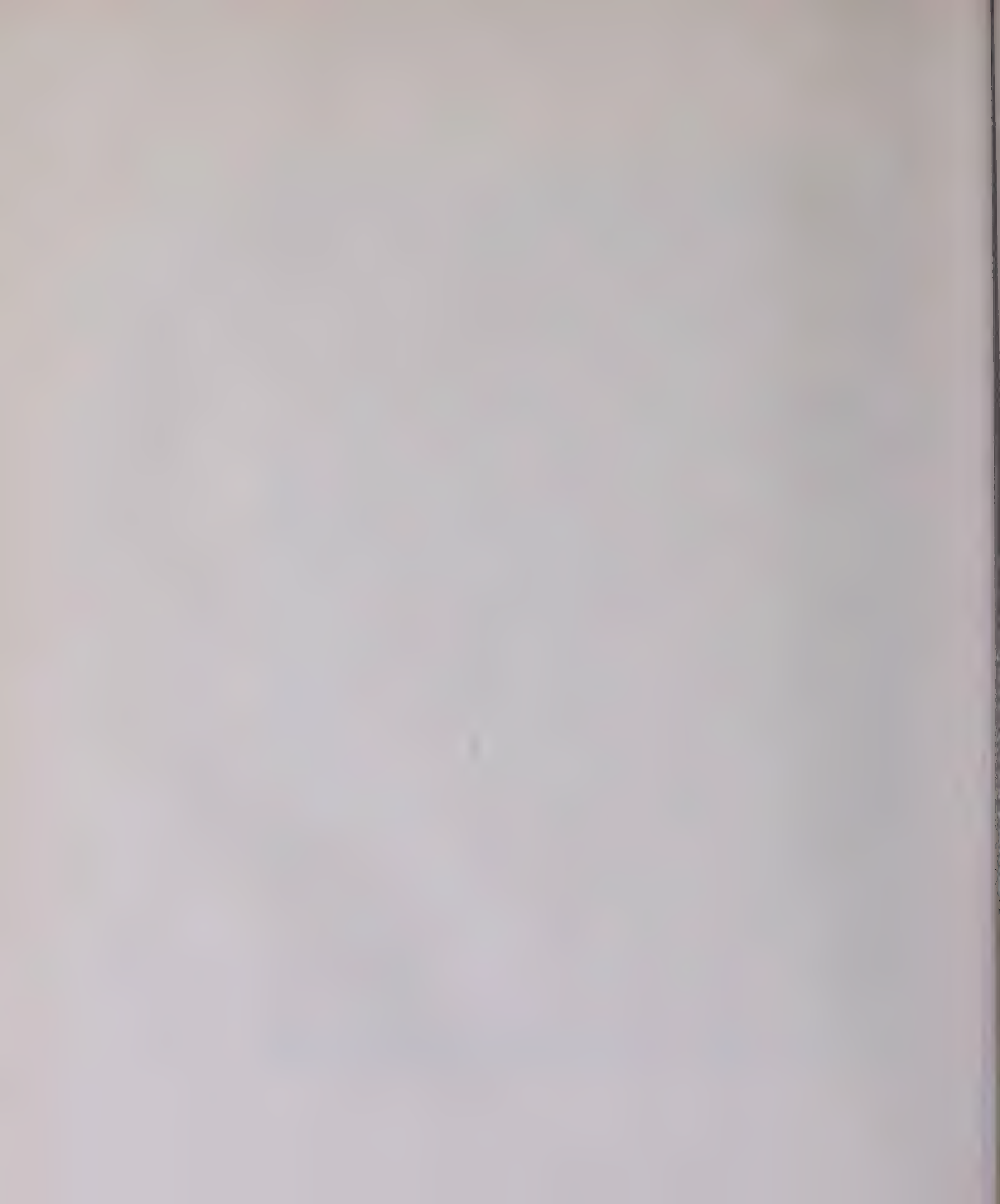
Rottmann suchte die Geschichte in der Landschaft, sei es die Begebenheiten aus dem Leben der Völker oder die Umwälzungen der Erde, wie sie Vulkane und wilde Berglinien dem im Geiste Alexander von Humboldt Lauschenden erzählen. Er suchte die klassischen Lande auf und malte sie den klassisch Gebildeten zu Gefallen. Dies gelang ja nicht immer, denn die Gelehrten in München wiesen ihm gelegentlich nach, daß er das Tal Tempe wohl so wie es ist, doch nicht im Geist der hellenischen Dichter erfaßt habe; auch Bartholdy hatte auf seiner griechischen Reise zu seinem Ärger in dem seiner gesteigerten Anschauung nicht gewachsenen griechischen Fluß, im Peneus, nicht die von Plinius wissenschaftlich festgestellte Poesie finden können. Aber mit den meisten seiner Bilder traf Rottmann den gewünschten Geist.

Marathon! Welche Fülle der Anknüpfung für jeden klassisch Gebildeten! Da lag die Ebene vor den Augen des Begeisterten, hinten dämmerten die Wolken auf, in den Vordergrund herein sprengte ein des Reiters lediges Pferd; Blitze, vom Wetter niedergeschlagene Bäume. Hören wir Vischer! Ihm ist Rottmann noch 1860 der Landschaftsheilige, bei dem er täglich erscheint. Der Philosoph erzählt, wie er auf seinen Reisen in Italien, in Griechenland, immer sich habe vor der Welt der reinen Form und Farbe,



FRIEDRICH PRELLER: ODYSSEELANDSCHAFT

Originalaufnahme aus dem Dresdner Kupferstichkabinett



der Schönheit und Größe leise sagen müssen: Rottmann! Denn dieser verknüpfte den Idealstil mit bestimmter Physiognomie; er lehrte ohne Willkür einen bestimmten Gegenstand stilisieren; er schuf das wunderbar dichterische Gefühl des Räumlichen; er breitete die feierlichen Linien des ewigen urwüchsigen Lebens aus. Aber Vischer mißbehagt doch schon die zu beziehungsreiche Staffage, das reiterlose Pferd mit dem verlorenen roten Mantel auf dem Schlachtfeld zu Marathon und das gleich ihm den Kampf andeutende Gewitter, die seltsam unruhigen Effekte der Beleuchtung. Es hätte für ihn nicht der den Verstand zu Nebenfragen reizenden Einzelheiten bedurft, um zu sagen, daß hier eine Natur ist, in der große Menschen lebten, große Taten geschahen; das predigen Sturm, Erde, Berg und Luft von selbst im Bilde.

Jüngere Beschauer haben wohl noch andere Bedenken. Die Predigt beginnt zu verstummen; sie vernahmen ihre Lehre vor den Bildern beim besten Willen nicht mehr. Die Größe war zur Leere geworden, die Schönheit zur Langeweile. Als Bild, als malerische Leistung, insofern, als durch die Farbe ein Stück Natur in seiner Eigentümlichkeit wiedergegeben werden soll, steht dies Marathon recht tief. Überall guckt die braune Sauce der in Rom um ihr Volkstum gekommenen Niederländer des 17. und 18. Jahrhunderts durch die spärlichen Versuche, das in der Landschaft selbst Entdeckte malerisch zu verwerten. Als zeichnerische Darstellung einer wenig bemerkenswerten Landschaft ist das Bild wesentlich besser; die Stimmung ist mit derbsten Mitteln dem Gegenstand aufgezwungen. Das Gewitter ängstigt nicht; es ist ein Theaterunwetter. Statt der Darstellung des Schlachtfeldes wäre tatsächlich ein Plan mit gut eingezeichneten Höhenkurven belehrender; jedenfalls hat die Kunst nichts mit der topographischen Darstellung eines Schlachtfeldes zu tun. Wir empfinden nicht, daß hier Marathon sei, stände es nicht unter dem Bilde. Wir glauben auch nicht, daß es andere, frühere empfunden hätten, wäre es nicht stets drunter zu lesen gewesen. Nicht das Bild erregte sie, sondern das taten die durch Worte erweckten Gedanken. Wer nach dem zu Sehenden, nicht auch nach dem zu Lesenden fragt, ist ein ungeeigneter Beurteiler der früher im Bild empfundenen Schönheit. Das Wort Marathon regte die Folgezeit nicht mehr auf; sie fühlte nicht mehr, wie die Schüler Winckelmanns, die Persergefahr als eine auch die eigene Bildung bedrohende; sie jubeln nicht mehr mit so hellem Klang über die hellenischen Heldentaten. Dem Rottmann hatten Bismarck und Moltke ganz und gar die Lebensberechtigung geraubt. Man kannte jetzt in Deutschland wieder die Schlacht und auch den eigenen Sieg, der nicht im Gebiete der Idee, sondern im Gebiete der Tat ausgefochten war. Das, was in der Geschichte erregte, wollte man nicht in der von Rottmann gewählten Form ideell, sondern tatsächlich vorgetragen sehen. Denn die Sachen in der Geschichte sind größer, als die Vorstellungen, die man sich von ihnen machen kann, so daß jede Idealisierung als eine Verkümmerung erschien.

Vischer selbst half dazu, daß das Verständnis dieser Bilder nachließ, trotz seiner Begeisterung für einzelne Arbeiten. Er stellte den Satz auf, die Landschaft dürfe keine

Staffage haben, die den Anteil auf die Vorgänge des menschlichen Lebens, auf das Reich des Bewußten ablenkt. Es hilft nichts, meint er, wenn man sagt, beides müsse zusammengestimmt sein. Das Wesentliche der Landschaft ist, daß Stimmungen der Seele in ihr nur geahnt werden; die Ahnung gestaltet sich gern zu der bestimmteren Vorstellung eines Vorganges im Menschenleben, der dem Wesen der Landschaft entspricht. Gibt man aber dieser Ahnung Gestalt, macht man Ernst mit ihr und führt Menschen oder auch Tiere ein, die etwas tun oder leiden, wodurch jene Stimmungen zur eigentlichen Wirklichkeit werden, so verschwindet eben das Wesentliche, das bloß Geahnte, das traumhafte Unterlegen und Übertragen. So lassen wir den Rappen über das Schlachtfeld von Marathon laufen und denken: der Maler wird wohl einen farbigen Fleck an dieser Stelle für sein Bild als notwendig gehalten haben, um dem Blick in die Ebene Tiefe zu geben. Eine dort sitzende gleichgültige Bauerngruppe hätte auch, vielleicht sogar besser geholfen, dies künstlerische Ziel zu erreichen!

Noch Pecht hielt Rottmann in den 1880er Jahren für einen Schiller und Mozart Gleichwertigen, neben Cornelius für einen Geistesverwandten Raffaels und Michelangelos. Die Kunstart, die Rottmann erstrebte, ist zwar nicht eigene Erfindung. Sie geht auf Claude Lorrain und Poussin zurück und ist ihm durch die Engländer übertragen worden. John Martin, James Paker Pyne und andere damals Italien und Griechenland bereisende Künstler hatten diese Kunstform im Anschluß an Turner fortgebildet. Waren doch die Stiche nach Turners Rheinskizzen damals schon im Besitz aller Händler, begann doch der Stahlstich diese Blätter zum Gemeingut aller Völker zu machen. Aber die großen historischen Landschaften Turners sind doch etwas anderes, als jene Rottmanns. Dort ist die Natur mit der Absicht auf vollkommenste Wahrheit wiedergegeben, der Vorgang so dargestellt, wie er sich abspielte. Ich denke etwa an die Bilder Der Tod Nelsons, The Temeraire und ähnliche Werke. Da geschieht etwas, was uns beschäftigt, es ist in der Natur etwas vorhanden, das uns zum Hinblicken, zum Erkundigen danach zwingt, was da vorgehe. Und wir finden es im Bild nicht symbolisch ausgedrückt, sondern tatsächlich sich vollziehend. Die Stimmung wird durch den Vorgang nicht erweckt, sondern bestätigt.

Nicht minder hat Turner dem Preller seine Tätigkeit vorweggenommen. Dieser war ihm verwandter in der Auffassung, denn er suchte nicht die Geschichte in der Natur, sondern fühlte sich durch die Natur geschichtlich angeregt: Das ist eine Welt, in der ein Odysseus gelebt hat! Hier erinnert man sich im Branden der See, in der Rauheit der Felsbildungen der Geschichte des göttlichen Dulders. Und nun suchte er mit Eifer nach dem Grunde, weshalb die Natur diese Gedanken in ihm anrege. Das führte ihn zu sehr redlichen und zum Teil sehr gelungenen Arbeiten nach der Natur. Im Weimarer Museum wird man oft von einem Ton überrascht, der in gleicher Frische und Kühnheit damals nicht häufig auftrat. Sieht man genau zu, so erkennt man deutlich, daß Prellers Empfinden nordisch ist. Er hat zweifellos viel von Friedrichs Art in sich

aufgenommen, als er auf Rügen seine Studien machte. Der bläulichgraue Ton, der ihn vorteilhaft von Rottmanns brauner Saucigkeit unterscheidet, stammt daher. Sein Stimmungsgehalt ebenso. Es ist eine überaus beachtenswerte Erscheinung, daß Preller die bewegte See zu malen verstand. Dazu gehört ein rascher, sachlich klarer Blick und eine geübte Hand. Denn die See hält nicht still; sie will aus dem im Augenblick erfaßten Eindruck mittels des Gedächtnisses im Bilde wiederhergestellt werden, mittels eines Gedächtnisses, dem sich alle Augenblicke etwas veränderte, doch verwandte Bilder verwirrend aufdrängen. Sie verträgt auch die Abstraktion am wenigsten, schleudert jedem Versuch der Idealisierung den ganzen Gischt ihres Hohnes ins Gesicht. Die Klassizisten haben mit dem bewegten Meere nie gern etwas zu tun gehabt. Preller hatte als junger Mann in Antwerpen Niederländer kopieren müssen, er hatte erkannt, daß Ruysdael, Everdingen die Natur geistvoll, tiefsinnig und sinnreich wiedergegeben haben; aber ihm fehlte damals noch der höhere Flug der Gedanken: Goethe riet ihm nach Italien zu gehen, damit ihm dort die Fittiche wachsen.

Dort erst hat sich Preller eine freie sichere Behandlung der menschlichen Gestalt angeeignet. Er zeichnet in großen Linien, fließend, ohne daß man das Modell nachschmeckt, mit ganz vorzüglicher Beobachtung von Knochenbau und Muskeln. Nicht Beigaben an Emblemen oder ausspintisierten Bewegungen, sondern die Körperhaltung drückt aus, was die einzelne Gestalt tut und im Bild sagen soll. Er war hierin wohl von Carstens, dessen Werke in Weimar seine ersten großen Eindrücke waren, von Koch, für den er sein Leben hindurch begeisterte Anhänglichkeit zeigte, mehr noch von Bonaventura Genelli abhängig, den er freilich an ruhiger Beobachtung und an Abneigung gegen alles Ausgeklügelte ganz wesentlich übertraf. Auch Preller entwirft seine Bilder, baut sie aus Menschen und Bäumen und Felsen zusammen, wie der Kulissenschieber auf der Bühne, so daß sie von einem bestimmten Punkt alle klar und in bester Ansicht betrachtet werden können. Der Plan, den er sich geschaffen hat, herrscht in völlig durchsichtiger Offenheit; die Natur muß ihm völlig zu Willen sein. Schnitt sie ein französischer Gartenkünstler mit der Schere und mit dem Grabscheit in gerade Linien zurecht, so rückt sie Preller in reich geschwungene zusammen. Die Absicht des Gärtners ist kräftiger, entschiedener, schlichter, aber auch gewaltsam; die des Malers naturfreundlicher, bewegter, minder einfach, aber auch minder entschieden. Beide aber sind Kinder eines Gedankens, des der Herrschaft über die Natur, die der Kunst Dienerin sei. Preller hat sich nur nach Art eines verständigen Herren in die Eigenschaften seiner Dienerin genau eingelebt und sucht ihr ihre Aufgabe im Bilde leicht und naturgemäß zu gestalten, während der Gärtner seinen Willen mit Gewalt erzwingt; Preller zieht die Bäume am künstlerischen Spalier, denen jener mit Stahl zu Leibe gegangen war.

Fragt man aber, warum Preller, den Kochs Vorbild vielfach anleitete, nicht bei der einfachen Natur blieb, die er so gut verstand, so gibt die gleichzeitige Kritik die Ant-

wort. Er war von der Richtigkeit der Goetheschen Grundsätze völlig überzeugt. Alles, was ich je gemalt habe, sagte er, war von der Natur veranlaßt, doch niemals Porträt, weil ich das porträtartige Wiedergeben der vorhandenen Natur als für die Künste von zu wenig Bedeutung halte. Er kennt zwei Arten der Landschaftmalerei: entweder gestaltet man einen Naturgegenstand aus und rundet ihn zum Bild ab; oder man findet einen Gedanken und sucht für diesen die geeigneten Gegenstände in der Natur. Die Kopisten möchte er kaum Künstler nennen, sie stehen zu diesen wie der Abschreiber zum Dichter; ihr Ziel ist die Täuschung. Im Bilde bietet das Wahrscheinliche als Mittel zur Verkörperung eines dichterischen Gedankens vollkommen genug an Naturwahrheit. Preller war also nicht umsonst ein Günstling Goethes gewesen, sein Werk vollzog sich unter den Augen der Kunstschreiber. Und die fuhren denn hart auf jeden ein, der aufhören wollte, ideal zu sein. Die Landschaftsmalerei ist ja nach der Ansicht eines gefeierten Kenners, des Grafen Schack, ein Zeichen des Verfalles der Kunst, nur ein Schaffen von untergeordnetem Rang; sie werde stets auf niederer Stufe stehen bleiben; sie sei das Erzeugnis des Bedürfnisses der Nordländer, den so oft entbehrten Naturgenuß in ihre Zimmer hereinzuholen. Diesem Grundschaden war eben nur durch das Anknüpfen an die Geschichtsmalerei und durch Abstraktion von der Farbe zu begegnen. Preller machte Kartons, dann leicht gefärbte Wasserfarbenbilder und hütete sich wohl, so gut zu malen, als er wohl, nach seinen Skizzen zu urteilen, gekonnt hätte. Wo wäre sonst die Abstraktion geblieben! Wo der Wettbewerb mit den höheren Kunstgebieten! Es ist kein Spaß, wenn man sich als ein so vollkräftiger Mann fühlt, wie Preller es war, stets beim Untergeordneten ausharren zu müssen, bei der Berufung zur Kunstakademie in Weimar, seiner Heimat, zurückgesetzt zu werden, wenn er nicht zur höheren Kunst vorzudringen vermochte!

Schirmer ist der letzte der Reihe. Mit ihm tritt die reine Romantik in die Landschaft, mit ihm und mit dem Maler Karl Friedrich Lessing. Preller galt der Zeit noch für antik, obgleich sein Erfolg im wesentlichen darauf beruht, daß er die Antike romantisch erfaßte, das Schauerliche, Düstere, Abenteuerliche mit in seine Odysseebilder hineinflocht, dessen man zur rechten Seelenerregung bedurfte. Es ist etwas Wesentliches, sagt 1836 Fahne, ein Düsseldorfer Kritiker, was die neueren Landschaftsmaler vor den älteren, den Niederländern, voraus haben: Unter ihrem Pinsel hat die Natur ein erhabenes Wesen angenommen, sie ist als eine tätige, wirkende aufgefaßt; der Kunst des Landschaftsmalers ist dadurch eine weit höhere Stufe angewiesen als seither. Es ist nicht mehr die Schönheit der Linien und die Wahrheit der Farbentöne, nicht die Masse und ihre Formen; es ist auch der Geist zugleich, der ihr eingehaucht ist, das Wirken und Leben, das man der Form untergelegt hat, die innige Verbindung des Menschen mit der Welt; kurz, es ist neben dem schönheitlichen zugleich das „dramatische Interesse“, wodurch man den toten Gegenstand zu heben gewußt hat. Wenn Lessing seine öden Gegenden malt, so stellt er den Klosterbruder hinein, der das Grab

gräbt; und mit dem wilden Sturme, mit der grauen Ferne verbindet er den erschlagenen Mann; mit den kümmerlich hinlebenden Bergschluchten die niedergebrannte Hütte, das Gesittung verbreitende Kloster und den im Sonnenschein wie in einem Heiligenschein einherwandelnden Priester. Wenn Achenbach seine nordischen Granitblöcke aufeinandertürmt und die weite See dahinbrausen läßt, so gewahrt man ein zerrissenes Lämmchen auf schroffem Gestein und den kreisenden Aar mit der Brut in der Nähe!

Das ist also dem romantischen Kritiker die höhere Kunst. Fehlte das Lämmchen und der Aar, so wäre das Bild noch auf den Tiefstand des alten Everdingen oder Ruysdael zu verweisen. Derselbe Kritiker klagt Achenbach 1836 der falschen Romantik an, weil er auf einer stark bewegten See die Schiffe zwar in täuschendster Wirklichkeit, doch in Stellungen malt, die statt Behagen das Gegenteil bewirken. Das ist also kein schönes Bild: Denn wer hätte dergleichen himmelanstrebende Nachen in Kunstausstellungen je gesehen. Er mahnt an die Seekrankheit!

Mein Vater hatte einmal eine Abendlandschaft an einen fern wohnenden Kenner verkauft. Welcher Schreck, als die große Kiste mit dem Bilde nach einigen Wochen wieder als Frachtgut ankam! Der begleitende Brief beruhigte ihn. Der Käufer fand, daß es ungleich poetischer wäre, wenn die Bauern, die als Staffage im Bilde saßen, einen Gesang aufführten. Und da machte mein Vater denn jedem ein dunkles Pünktchen in das winzige Gesicht, dort, wo etwa der Mund sich öffnet, und sendete das Bild wieder ab. Der geistreiche Besitzer war hoch beglückt und erklärte, das Bild habe durch dieses Einflechten des Lyrischen so gewonnen, daß er sich freue, die Frachtkosten seinem Wunsche geopfert zu haben.

Wer des Grafen Schack Buch über seine Gemäldesammlung und deren Geschichte aufmerksam liest, der wird finden, daß dort nur zu oft ein ähnlicher Geist herrscht — minder entschieden, minder sich bloßstellend, aber doch!

KAPITEL V

DIE ROMANTIKER

Während sich die Ästhetik selbst immer mehr in die Überzeugung einwiegte, die Künste in ein festes Gesetz gebracht zu haben und somit zu sicherem Gedeihen führen zu können, entstand plötzlich dem Verstande selbst ein unerwarteter Gegner, ein solcher, den die Aufklärung längst glaubte in seine Schranken gewiesen zu haben, die Mystik und in ihrem Hintergrunde der Glaube.

Daß dieser Gegner auftrat, daß er die Geister eroberte, war nicht die Frucht bestimmter Taten eines Schwärmers. Er erschien in der ganzen Welt fast gleichzeitig als der tiefgehende Widerspruch gegen die Dürre der die Köpfe beherrschenden Allerweltsweisheit. Man begann sich der Spaltung im Volke bewußt zu werden, die sich ergab aus einer von der Menge unverstandenen philosophischen Weisheit der Gebildeten und der trotz aller Aufklärung dem Volke nicht zu raubenden schlichten Frömmigkeit. Zwischen diese hatte sich in lästiger Breite das zu Spott und Überhebung, aber auch zum Unterducken unter die Macht der Kirchen bereite Halbwissen eingenistet. Von beiden Seiten, von der Höhe der Philosophen wie aus den Tiefen des Glaubens sah man die Gefahr herankommen, von beiden Seiten suchte man sie zu bekämpfen, indem man über die Mitte hinweg nach den Endpunkten der Entwickelung hinüberschoß. Man war des eifrigen Urteilens und In-Regelbringens herzlich müde. Überall äußerte sich das Streben nach Freiheit gegenüber der Bevormundung, nach dem Recht unmittelbarer Meinungsäußerung. Die in tiefstem Grunde aufrührerische Zeit empörte sich auch gegen das gelehrte ästhetische Treiben und die Selbstentäußerung an die Antike, gegen das ganze unvolkstümliche Getue der Geschmäckler, gegen den Unverstand, mit dem der Kunstunterricht betrieben wurde.

Unter den Künstlern erhob sich ein eifriges Ringen gegen die Kunstbehörden, namentlich gegen die Akademien. Wohl konnten deren Verteidiger darauf hinweisen, daß die Kunstschulen, sich immer wieder von neuem umgestaltend, auf eine ernste Kunstlehre hinstrebten. Die Meisterlichkeit der Barockmaler hatte das Raschmalen zum Selbstzweck gemacht. Nicht umsonst feierte Winckelmann des Mengs langsamere, aber Werte für alle Zeit schaffende Art gegenüber der in Verachtung geratenen Virtuosität des Tiepolo, den er nach seinem ganzen glanzvollen Sein nicht verstehen konnte. Überall wurde, gegenüber der ins Kraut geschossenen Könnerschaft mit ihrer Flüchtigkeit und ihrem Darauflosschaffen, auf Reinheit und Bestimmtheit im Zeichnen, auf Sorgfalt und Nettigkeit hingedrängt. Man zeichnete sonst in den Akademien alle Abend einen Akt, wobei es nicht darauf ankam, wenn ein paar muscoli forestieri, Muskeln, die es im

Körper nicht gab, paniotti wie sie der Werkstättenwitz nannte, Rundbrote mehr gezeichnet wurden, als das Nackte besaß. Das Modell wurde jetzt acht Tage lang, womöglich in der Haltung einer Antike gestellt, wie schon Lairesse empfohlen hatte; die ganz Sorgfältigen ließen in unmittelbarem Anschluß hieran nach der betreffenden Antike selbst zeichnen, damit dem Schüler die Fehler der Natur so recht in die Augen springen und er die Fertigkeit erlange, sie beim nächsten Akt zu vermeiden, das Zufällige zu übersehen: So werde ihm gelingen, die edle Einfalt am menschlichen Leibe zu finden, obgleich sie die Natur selbst in voller Reinheit niemals bietet.

Aber dennoch wurde der Friede mit den aufstrebenden Geistern nicht geschlossen. Koch nannte die öffentlichen Lehrstätten der Kunst Siechenanstalten, in denen die Entwickelung der Schüler vernichtet werde. Das geistlose Zeichnen nach Gips und Modell dauere dort jahrelang; es geschehe nicht einmal der Natur getreu, sondern mit einer abstrakten Schönheitsmanier, durch die alle Eigenart unterdrückt werde. Geistige und zeitliche Vernichtung der Zöglinge sei das Ergebnis dieser Anstalten. Diese Stimmen mehrten sich auf allen Seiten, ertönten von den verschiedensten Richtungen her. Rumohr, der vornehme Kunstkenner, sagt, daß die an den Akademien pedantisch von Hand zu Hand gereichten Löscheimer nicht alle nach Kunst Dürstenden in ihren Bedürfnissen befriedigen könnten. Im 18. Jahrhundert, so berechnet er, sind zwanzig bis dreißig Millionen Taler für Akademien ausgegeben worden. Was ist aber daraus hervorgekommen? Welchen Künstlern dieser Zeit gestatte man, in Galerien sich neben die anderer Zeiten hinzustellen? Kaum dem Denner, Dietrich und Mengs, die alle drei, als Schüler ihrer Väter, den Akademien gar nichts zu verdanken haben. Will man sehen, was herausgekommen ist, so suche man auf den Treppen und Hausböden älterer Lehranstalten nach den Preis- und Aufnahmestücken, die sich von 1700 bis 1800 dort allmählich aufgesummt haben. In der Zeit höchster Lernfähigkeit müsse der arme Jüngling nach Gips, dann nach Gefärbtem erst schmieren, dann malen lernen und dieses, weil der Knabe schon alt ist, mühsam und jahrelang. Nicht einzuholen sei die verlorene Anstelligkeit im Umgang mit Farbe und Pinsel. Handwerklich arbeiten müsse schon der Knabe lernen, aus dem ein Künstler werden soll.

Die Zahl ähnlicher Urteile ließe sich leicht vermehren. Man hatte so sehr gehofft durch Bildung zur Vollendung, durch Belehren zur Bildung zu kommen; man hatte so viele Jahrzehnte um die Antike heiß gerungen; der Mittel, sie kennen zu lernen, waren so sehr viel mehr geworden; der Abstand von ihr hatte sich verringert — und doch! Auf einmal erscholl der Ruf, man stecke in tiefem Verfall. Man wolle Neues! Das Erreichte sei unwürdig des Erhaltens, des Fortfahrens.

Noch unerquicklicher erklang den Führern des Klassizismus der Ton, dem sie bei Leuten begegneten, die nicht auf Sachkenntnis Anspruch erhoben. Es war schon damals wie heute der Gedanke im deutschen Volk verbreitet, daß man sich für die Kunst vorgebildet, daß man Kunst erlernt haben müsse, um sie zu verstehen. Aber heute wie da-

mals steckt ein gutes Stück Heuchelei in der Bescheidenheit des Auftretens jener, die sich Nichtkenner nennen. Im Innern halten sie sich doch für berechtigt zu urteilen; haben sie doch das durchaus verständige Bewußtsein, daß nicht nur für die Fachleute geschaffen werde; daß die Künstler sich nicht an diese, sondern an alle Welt wenden. So nimmt z. B. Kotzebue in seiner italienischen Reisebeschreibung für sich das Recht in Anspruch, zu reden wie ihm der Schnabel gewachsen sei; wenn er nur gut gewachsen wäre; und das nimmt er natürlich von seinem an. Sein Buch über Italien (1803) ist daher als Lehrmittel anzusehen für den Geschmack der Menge jener Zeit; für das, was ein gebildeter Mann der Gesellschaft empfand. Er hielt sich für einen verständigen Menschen, der sich nicht auf klassische Höhen hinaufgeschraubt habe; er hatte ein tätiges Leben in seiner Zeit gelebt, mehr besorgt um den Tag, den er verbrachte, als um die Vergangenheit; er sagt das, was man wohl von den Reisenden im allgemeinen zu jener Zeit in Italien hörte. Denn die von den Wissenden für „Banausen" Erklärten ärgerten sich ihrerseits über das überreizte Wesen der Kenner; sie wollten nur nicht für schön finden, worin sie altertümlichen Kram, Ruinen, Steinbrocken sahen. Die Griechen, sagten sie mit Recht, hätten diese Beschnüffelung jedes alten Restes verhöhnt. Kotzebue fühlte sich nicht als Grieche, sondern lachte herzlich über jene, die in nachgeahmter Chlamys einherschreitend der Welt weismachen wollten, sie seien hellenischen Geistes voll. Er staunt mit offenem Maule die an, die vor einem antiken Topf in Entzücken geraten und in der Topfschmiererei der Griechen mit den Augen ihres Geistes Vortrefflichkeiten gewahr würden, die sonst niemand sehen könne. Winckelmann halte die Welt damit zum Besten. Der Dichter von Menschenhaß und Reue, der sich durchaus den Edelsten seiner Zeit für ebenbürtig, an gesundem Menschenverstand ihnen aber überlegen hielt, kam zu der Ansicht, daß es Zeit sei, der erheuchelten Bewunderung mutig und mit Selbstgefühl entgegenzutreten. Er ist für neue Kunst. Er begeistert sich an Canova, den man zu verkleinern suche, da es ihm angeblich an Kraft fehle. Aber sein Verteidiger findet, des Bildhauers Hauptfehler sei, daß er noch lebe, daß er mit seiner Größe in ein Geschlecht der Krittler hineinrage: Er brauche seine Arbeiten nur zu vergraben und finden zu lassen, um sie in die gleiche Höhe mit jenen des Phidias erhoben zu sehen. Hier wird Kotzebue wirklich warm. Ebenso vor dem Bilde des Italieners Camuccini, dem Tod der Virginia. Das sei so rührend dargestellt, daß hier jeder Tadel, jeder Vorwurf einfach Roheit wäre. Hier, wo nicht die Formen entscheiden, die jeder zu bilden lernen könne, sondern der Geist, der Inhalt spreche, hier sprudelt Kotzebue in Begeisterung. Nicht um die Welt, ruft er aus, möchte ich die Gabe besitzen, alle Fehler gleich auf den ersten Blick zu erkennen! Sie sei der Fluch der Künstler; sie entstehe lediglich aus Eitelkeit. Wer, wo alle loben, alle hingerissen werden, noch viel zu tadeln findet, so höhnt er, der müsse wohl ein gewaltiger Kenner sein!

Daß Spaßige an der Sache ist nur, daß Kotzebue nicht merkt, wie er sich selbst das Urteil spricht. An dem, was ihm nicht gefällt — da ist natürlich das Finden der Fehler

ein Zeichen von Selbständigkeit, das Loben erkünstelte Begeisterung. Und es gefällt ihm in Italien herzlich wenig; er lobt sich am Schluß sein Rußland, wo nicht alte Kunst zu finden sei, aber ein Morgen junger Kunst anbreche; wo das sanfte Szepter des Enkels der großen Katharina das Leben wahrhaft zum Genuß mache. Denn, wie stets der Flache, ist auch er über die Dummheit und Unfähigkeit der Anderen erstaunt. Was er nicht begreift, ist Unsinn. Der katholische Gottesdienst ist ihm eine Narrheit, das „Heiligengesindel" ihm im Grund der Seele zuwider. Seine Zeit, sein Geschmack ist der Höhepunkt des bisher Erreichten. Denn was mißfällt, kann doch nicht schön sein! Kotzebue findet an Michelangelos Moses nichts Großes als die Größe; man denke ihn verkleinert und er wird sehr unbedeutend sein; er ist schmal geschultert, dickbäuchig, durch seinen abscheulichen Marmorbart vollends unausstehlich. Gebildete Männer trugen bekanntlich damals keine Bärte. Cellinis Perseus findet er so steif, wie die Goethesche Schule es von großen Kunstwerken fordere; Donatello ist unbedeutend; in Fra Angelicos Bildern sieht er nur krassen Aberglauben.

Erstaunt sah man im Rate der Kunstfreunde in Weimar, daß es Menschen gäbe, die mit den redlichen, wohlüberlegten Absichten Goethes unzufrieden wären; daß die Belehrungen, die man von dort ausstreute, geradezu als Benachteiligungen der Kunst erklärt wurden; daß Leute auftraten, die überhaupt bezweifelten, die Kunst könne durch Wissen gefördert werden, verständige Leute! Es gibt ein totes Wissen, sagte der gelehrte Dresdener Arzt Carus, ein Wissen des Buchstabens und nicht des Lebens: dies ist der Mehltau für die Künstlernatur; damit verschone man sie auf alle Weise! Ähnlich äußerten sich die Künstler über die Akademien. Und andere traten auf, die geradezu den Kunstfreunden die Schuld für den Niedergang der Kunst zuschoben. Die Zeit, sagte Görres 1808, sieht beim Auftreten jedes Neuen, kräftig Auftretenden nach jenen, die sich als Wortführer aufwarfen, und die sich so in Dünkel, Hoffart und Parteigeist in sich selbst verzwickt und verrenkt und verschoben haben, daß sie nun keinen klaren Blick mehr für die Tatsachen gewinnen können. Jedermann, der dies las, wußte, daß es auf Goethe ziele.

Zu tief war den Künstlern der Gedanke eingeprägt, daß die Nachahmung den Weg zur Freiheit öffne. Wo die Unzufriedenheit mit der Kunst zum Bewußtsein kam, begann sie mit der Kritik der älteren Meister, mit der Ablehnung als ungeeignet erkannter Vorbilder und mit der Aufstellung neuer. Seit der Jugend der Sinn für fleißiges Naturstudium im einzelnen geweckt war, kam man auf die Deutschen und Italiener der Frührenaissance. Bei ihnen, die die meiste Durchbildung vorwiesen, fand man zunächst das technische Vorbild, die Klarheit in der Behandlung der Dinge hinter- und nebeneinander, die Fähigkeit, der Natur soweit nachzugehen, als die Schärfe des Auges reichte, und doch in einer Bildwirkung zu bleiben. Zudem erkannte man, daß dort das Große, Hauptsächliche anders erfaßt war als in der späteren Renaissance. Daß eine Hand, ein Kopf nicht nur in den Maßen richtig, sondern in jedem Gliede ausdrucksvoll gebildet

war. Wer redlich nach der Natur zeichnete, mußte zu ähnlichen, härteren, entschiedeneren Linien kommen, diese also eigentlich als Wahrheit empfinden; die Lüge aber beruhe in der Weichheit und der Verallgemeinerung der späteren Kunst. Langsam, erst schüchtern, dann immer lauter erfolgte die Absage an Correggio und seine nun als falsch erkannte Anmut, an Tizian und seine als der Natur widersprechend erklärte Tonfülle, endlich an Raffael selbst, den Fürsten der Maler: Die Zeit der Präraffaeliten begann.

Auch die Weimarischen Kunstfreunde mußten anerkennen, daß es den meisten zeitgenössischen Kunsterzeugnissen am Natürlichen, Innigen, Gemütlichen und zart Empfundeneren mangle. Sie verstanden, weshalb die Neigung zur urtümlichen Einfalt der florentinischen Meister erwachte, ja fortdauerte. Aber Nutzen für die Kunst sahen sie nicht darin, weil diese rohe Unschuld mit den sonst vom Künstler geforderten schönen Formen, mit edlen Menschen und mit dem gebildeten Geschmack unvereinbar sei. Sie erkannten wohl, daß sich ein Geschmackswandel selbst in der Beurteilung der Alten vollzogen habe: Der Antonius, Apoll vom Belvedere, die Ringer traten in der Schätzung hinter die Kolosse vom Monte Cavallo, hinter die Juno Ludovisi, Raffael trat hinter Lionardo und Michelangelo zurück; ja Raffaels Jugendwerke wurden über die reifen gestellt wegen ihrer zarten, innigen Empfindung, der anspruchslosen, unübertrefflichen Wahrheit in der Darstellung.

Und doch konnte man sich in Weimar nicht wohl vorstellen, und ebensowenig überall dort, wo sonst noch gelehrte Ästhetiker saßen, daß die Welt einen Schritt nach rückwärts tun werde; daß sie nach Dingen greifen könne, die der gebildetere Geschmack, wenn nicht verabscheue, so doch belächele. Hatte sich in Goethe selbst die Begeisterung für das Eigenartige abgeklärt, so mußte der Alternde vom Volke gleiche Weisheit erhoffen. Wer alle die Eroberungen gering schätzt, sagt er, die mächtiger Geister unsägliches Forschen und denkender Fleiß für das Gebiet der Kunst gemacht; wer bloß aus einem verworren gefühlten Bedürfnis von Einfalt und Naivität in den mehr oder minder rohen Anfängen der Kunst die ganze Kunst schon vollendet erblicken will und durch Annäherung an die alten Maler das Rechte zu erfassen glaubt, der kennt ihren wahren Geist, sein besseres, weiter gestecktes Ziel noch nicht!

Daß die Kunst sich an Vorbilder halten müsse, daß sie der Vorarbeit früherer Meister sich zu bedienen habe, war ihm klar. Er sah den Beweis des Steigens in der Kunst darin, daß sie eine unendliche Vollkommenheit erstrebe, des Sinkens, daß sie bedingte Muster nachahme. Es begegnete ihm also das zweite Mal, jetzt wie beim Auftreten von Carstens das Unglück, in dem was die Jüngeren für Aufschwung hielten, den Niedergang zu erkennen.

Namentlich aber wünschte er Frieden unter den Künstlern selbst. Mit Ungeduld sahen die Weimaraner das Heraufdringen immer neuer Parteien, die sich mit bitterem Haß, Schmähungen und Ungerechtigkeiten bekämpften. Das kränkte sie im Sinne des gesun-

den Menschenverstandes. Schönheit und Wahrheit gebe es notwendigerweise nur eine. Sie waren nach reiflicher Erwägung zu der Klarheit gekommen, daß sie die ästhetische Wahrheit und die aus ihr sich ergebende Schönheit erkannt hätten: sie fühlten sich in diesen Fragen einig mit allen großen Denkern; sie hatten in Kant einen neuen Rückhalt gefunden. Warum nahmen nun die jungen Künstler die von ihnen gern gebotene Erkenntnis nicht an? Warum bekämpften sie sich in Fragen, die nach ihrer gereiften Erkenntnis gar nicht Kernpunkte der Kunst seien?

Heilige Ehrfurcht vor der verflossenen Zeit in einem stillen, unaufgeblähten Herzen tragen! Das ist die Grundlage, aus der nach Wackenroder die neue Kunst hervorgehen solle. Wie Rumohr war er in Göttingen durch Fiorillo in die Kunst eingeführt worden, den Oeser der Romantik. Man rufe nach Idealen und suche diese nicht am Wege der Natur, sondern im Außerordentlichen, über der Natur Stehenden. Man erkenne das Geheimnisvolle des Ideals, aber glaube über die Tatsache, daß es eben ein Himmlisches sei, spotten zu können; man rede darüber wie über menschliche Dinge, während man doch an dieses als an das Allerheiligste herantreten solle, die Spur von Gottes Finger in der Kunst erkennend. Das Schaffen des Künstlers geschehe nicht in klügelnder Erfüllung von Regeln, sondern in einem angenehmen Traum, in dem er mehr an den Gegenstand denkt, als daran, wie er ihn vorstellen möchte. Die Art zu malen habe ihm die Natur eingepflanzt, sie sei nicht durch sauren Schweiß errungen; ihm schweben die Gestalten vor der Seele, und er schreibe sie für sich zu seiner Ergötzung nieder. Das Werk müsse der Künstler in sich antreffen, nicht erst mühsam draußen suchen. Wackenroder dringt darauf, daß der Künstler seine Seele, nicht sein Wissen bereichere, inneren Reichtum zu erringen suche. Lionardo da Vinci, tatsächlich eine höchst unpassende Wahl für den Vorkämpfer weicher Empfindungsseligkeiten, wird wegen der Vielseitigkeit seines Schaffens, wegen des daraus sich ergebenden Beherrschens des rein Technischen der Kunst gepriesen. Denn dem wahrhaft Tiefen fällt das Können von selbst zu. Die junge Romantik meinte, das Beherrschen des Kunstfaches käme von selbst, wenn die Kunstbegeisterung in die Seelen eingezogen sei; der Künstler solle alle Kunst im Busen tragen, um aus der Kraft der Beseligung heraus ein Vollwerk zeugen zu können.

Wenn eines fruchtbar war an den Herzensergießungen, so die Erkenntnis, daß es nicht nur eine Schönheit gebe. Ahndet euch in fremde Seelen hinein, ruft Wackenroder den blöden Kritikern zu, und merket, daß ihr mit euern verkannten Brüdern die Geistesgaben aus einer Hand empfangen habt; daß jedes Wesen nur aus sich herausschaffen, daß man sich in Fremdes nicht hineinfühlen kann. Da hilft nicht das System, das aus einseitigem Empfinden für das Schöne hervorgeht; denn es läßt sich doch nicht auf andere übertragen. Systemglaube ist schlimmer als Aberglaube. Man müsse die Bedeutung, die Gedanken, die Seele der Bildwerke prüfen, nicht die Form; wie ein Weiser die Rede nach dem Wert des Inhalts, nicht nach der Schönheit der Worte betrachte.

So sei Dürer zu verstehen trotz seiner Härten. Nicht bloß unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln, auch unter Spitzgewölben, kraus verzierten Gebäuden und gotischen Türmen wächst wahre Kunst hervor!

So wird Kunstübung wie Kunstgenuß zum Gebet. Zwei Sprachen sind dem Menschen gegeben, die himmlischen Dinge zu erfassen: Natur und Kunst. Die Natur ist das Geheimnisvolle, das Unaufgeklärte und Unaufklärliche, stets in dem dunkeln Gefühl eines unerhellbaren letzten Grundes der Dinge Endende. Die Kunst redet aus diesem dunkeln Gefühl wieder zurück zum Menschen. Die Weisheit setzt das Gehirn nur zur Hälfte in Bewegung; die Kunst schließt die menschliche Brust auf, richtet den Blick ins Innere, zeigt das Unsichtbare, alles was edel, groß, göttlich ist in menschlicher Gestalt. Man müsse sie nur mächtiglich anreden, damit sie zu uns spreche; man müsse in geweihten Stunden zu ihr zurückkehren; und müsse feinere, bewegliche, für geheimen Reiz empfängliche Nerven haben: man dürfe nicht auf sie herabsehen wollen, denn sie sei über dem Menschen. Es ist ein Mönch, den der Protestant Wackenroder in seinem Buche diese Ansichten entwickeln läßt.

Ludwig Tieck ließ 1798 in dem ins 16. Jahrhundert verlegten Roman Franz Sternbalds Wanderungen wieder Einsiedler, Mönche seine Kunstanschauungen vortragen. Zunächst: Keine Spur vom Präraffaelitentum! Raffael ist das Kleinod der Erde, er war und blieb ein Jüngling bis an sein Ende. Denn Jüngling sein ist eine Tugend; das Wort hat einen berauschenden Klang für jene Dichter; es birgt in sich nicht stürmische Tatkraft, sondern Bildsamkeit, Weichheit, Begeisterung und die Fähigkeit anbetender Liebe. Männer sind bei den Romantikern nicht beliebt; dem Jüngling steht unmittelbar der Greis gegenüber, der in Jugenderinnerung lebt, und der für seine höchste Lebenspflicht hält, den Jüngling aus trüben Erfahrungen heraus zu belehren.

Sternbald zu lesen, ist eine Qual: Ein endloses Säuseln in Blättern, Mondschein oder Sonnenaufgang, Herumliegen im grünen Gras bei Kunstgesprächen und Hörnerklang. Und man fühlt doch überall durch, daß der Dichter sich sein Lebtag hütete, sich ins Grüne zu setzen aus Furcht vor Grasflecken, Schnupfen und Ameisen, und daß er das Morgenrot nur als eine verspätete Wiederholung des Abendrots beim Heimweg vom Thé dansant kennen gelernt hatte. Was aber die eigentliche Absicht des Dichters bei all dem Kunstgeschwätz war, ist schwer zu sagen: Abwägen Dürerscher Art gegenüber der Raffaelschen, der Stellung der deutschen zur italienischen Kunst; hier schlichte Redlichkeit und Gläubigkeit, dort Begeisterung, Schwung, Meisterschaft, — vor allem aber die Absicht, der Welt zu zeigen, wie der echte Künstler schaffe: nicht als Handwerker, sondern als ein in höchster Verzückung Taumelnder, nur den edelsten Regungen Zugänglicher; als einer, der nicht Werke der Hand, sondern Offenbarungen seines inneren Schauens von sich gibt; dessen Bilder mithin immer der unmittelbarste Ausdruck seiner Stimmung sind. Solche romantische Künstler spuken noch lange im Künstlerroman herum: Wenn den schmachtenden Bildhauer die Geliebte schief angesehen hat,

durchzieht den Ausdruck seiner Statue plötzlich ein unnennbares Weh; und wenn sie ihn wieder anlächelt, wendet sich dies unter seinen Händen in strahlende Heiterkeit. Tieck, als Bruder eines Bildhauers, wußte doch wohl, wie ein Künstler arbeitet; oder wollte er es nicht wissen?

Den Gedankengang, der die Künstler zum Katholizismus führte, beschreibt A. W. v. Schlegel in dem Gespräch „Die Gemälde" (1798): Nach ihm schnitt die Reformation das Christentum von seiner Vorzeit ab. Die noch weiter zurückliegende Mystik wurde vernichtet. Eine neue zu schaffen mißlang, trotz Milton und Klopstock, den folgenden Geschlechtern; ihnen fehlte die volksmäßige Sage und damit die kindliche Sinnlichkeit. An deren Stelle setzt Schlegel die Symbolik: Das Vorgefühl der Mutterschaft ist für jedes zarte weibliche Herz ein verkündender Engel: Die Verkündigung ist das Symbol dieses Gefühles. Durch die Symbolik wird das Schöne vertieft, das nie Aberglaube sein kann. Durch die mystische Kraft, durch priesterliche Zaubermacht wird selbst das Häßliche, Lächerliche, Armselige in ein Heiliges verwandelt. Die katholische Kirche besitzt den bestimmten mythischen Kreis, in dem die Gegenstände schon bekannt und von lang her künstlerisch gegliedert sind; hier kann sich die Aufmerksamkeit ungeteilter auf die Behandlung richten, während jetzt Mythologie, Geschichte, Allegorie und selbst Ossian bewegt werden müssen, um doch nur schwer verständliche Stoffe zu geben. Gleiche Schönheit könne der Künstler durch das Gefühl seinem Volke nicht bieten. Es bleibe ihm also nichts übrig, als eine ausgestorbene Götterwelt zu wiederholen oder den göttlichen und heiligen Gestalten eines noch bestehenden und wirkenden Glaubens, sie fortbildend, zu huldigen. Schlegel nimmt also den Glauben als schöne, freie Dichtung; als solche verdiene er unvergängliche Dauer.

In Paris, 1802, wurde ihm das erstrebenswerte Ziel klarer: Eine neue, wahre, große und gründliche Malerschule muß ihren Quell im Gefühl, aber nicht im dichterisch schaffenden, sondern allein im religiösen suchen; wahre Andacht und lebendiger Glaube werde den prosaischen Nebel antikischer Nachahmerei zerstören. Nicht das Spielen mit katholischen Sinnbildern, sondern die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse sei ihr Zweck, alles übrige nur Mittel, dienendes Glied und Buchstabe.

Später, 1828, hat sich Schlegel eifrig gegen den Vorwurf der Zeitschrift Le Catholique verteidigt, er sei halb katholisch. Halb sei so viel wie gar nicht; er verwahre sich, daß man ihm das aus seinen Jugendschriften, was er selbst zur Vergessenheit verurteilt habe, nun, nachdem er gereift sei, oder gar nach seinem Tode aufbürde. Seine Gedichte bezögen sich meist auf das Verhältnis des äußeren Gottesdienstes zur Kunst; er glaube nicht an die Wunder der Kirche, er preise nur den milden, kindlichen Sinn, mit dem sie im Bilde aufgefaßt seien.

Er schilderte sich zweifellos darin richtig. Nur war es das Schicksal der Zeit, daß nicht die nüchterne Absicht, sondern das getragene Wort die Seelen gefangen nahm; daß in dem jungen Kopfe die Begeisterung für das Schöne im Katholizismus, die Hul-

digung für seine Mystik, für seine Volksmäßigkeit nicht vor dem Tor des Glaubenswechsels stehen blieb, wie bei den englischen Präraffaeliten.

Dazu kam die fast krankhafte Sehnsucht nach Italien. Alle Großen huldigten ihr. Goethe suchte noch die Myrte und Goldorange, das hohe Haus, auf Säulen ruht sein Dach! Die Romantiker suchten das Mittelalter und die Frührenaissance, die sie so ganz und gar nicht verstanden, in der sie ihr Schmachten und Schwärmen als Selbstziel wiederfinden zu können meinten. Sie endeten wieder im Katholizismus. Glockenklang, Weihrauch, rauschende Musik — für Musik waren sie alle besonders empfänglich — und Mystik; die Mystik nicht des Glaubens, sondern in ihrem äußeren Auftreten. Gerade den Protestanten gefiel der entsagende Mönch, der Bischof in goldstrotzendem Gewand, das Wunder der Messe, der selbstauferlegte Zwang an den Wert aller dieser Dinge zu glauben; gerade weil man aus spottendem Zweifel kam. Zu solchen Stimmungen halfen alle Nebenerscheinungen mit. Das Heidentum des Größten unter den Protestanten, Goethes, die eigentümliche Liebe Schillers für die wenn auch in innerster Seele verurteilte Pracht der Kirche, die sich in der Predigt des Kapuziners im Lager Wallensteins, im Heldentum dieses Vorkämpfers des alten Glaubens, in Mortimers feuriger Rede, im Tode der Maria Stuart, in der Jungfrau von Orleans bekundet. Er findet bei Schiller kein Gegengewicht in der Darstellung protestantischer Glaubenstreue. Mortimers Rede gibt das Programm der Romantik:

> Wie wurde mir, als ich ins Innre nun
> Der Kirchen trat, und die Musik der Himmel
> Herunterstieg, und der Gestalten Fülle
> Verschwenderisch aus Wand und Decke quoll,
> Das Herrlichste und Höchste, gegenwärtig,
> Vor den entzückten Sinnen sich bewegte,
> Als ich sie selbst nun sah, die Göttlichen,
> Den Gruß des Engels, die Geburt des Herrn,
> Die heilige Mutter, die herabgestiegne
> Dreifaltigkeit, die leuchtende Verklärung —
> Als ich den Papst drauf sah in seiner Pracht
> Das Hochamt halten und die Völker segnen . . .
> Nur er ist mit dem Göttlichen umgeben.
> Ein wahrhaft Reich der Himmel ist sein Haus,
> Denn nicht von dieser Welt sind diese Formen.

Das ist Schlegels Lehre in schwungvollem Erfassen. Der Sancho Pansa des deutschen Schrifttums, Kotzebue, sah dort, wo die Schlegel und Tieck einen Seelenrausch des Entzückens empfanden, tränenden Auges standen, nur kirchliche Alfanzereien und greulich dummen Aberglauben.

An Rom waren die deutschen Wandlungen im geistigen Leben nicht spurlos vorübergegangen. Die Anwesenheit so vieler hervorragender deutscher Männer und Frauen ließ sie rasch auch hier zum Ausdruck kommen. Nacheinander hatte Preußen ausgezeich-

nete Männer nach Rom gesendet, 1801 Wilhelm von Humboldt, 1816 Niebuhr, 1827 Bunsen, alle drei auch gefeierte Gelehrte, die im Palazzo Caffarelli einen Mittelpunkt des deutschen Lebens bildeten und den Künstlern mehr als irgendwo Gelegenheit boten, sich den ersten Kreisen der Gesellschaft zu nähern. Ebenso hatten die leitenden Schriftsteller fast alle eine Zeit lang in Rom gelebt. Es war gewiß ein Ereignis, daß Tieck 1806 den Künstlern in Reinharts Hause die Nibelungen vorlas, in der Absicht, zu deutschen Stoffen herüberzuführen, die deutsche Welt romantisch empfinden zu lehren, wie sie einst die schottische durch Ossian auffassen gelernt hatten. Und die Künstler folgten willig diesem Ruf. In Rom war aber nicht der rechte Boden für Absperrung im Volkstum trotz der beginnenden Begeisterung für das Deutsche.

Keiner von den jungen Malern, die sich in Rom zusammenfanden, ging nach Deutschland zurück, als es galt, die Waffen zu erheben und sein Blut für das Vaterland einzusetzen. Es war kein Theodor Körner und kein Friesen in ihrem Kreise. Sie zeichneten und liebten sich untereinander, während ihr Vaterland aus tausend Wunden blutete. Sie strebten nach dem Idealen und fanden es schließlich zumeist in der römischen Kirche. Aber die größte Tat, zu der der glänzendst Begabte eben gut genug ist, die Hingabe seines Selbst an eine große Sache, die stellten sie wohl dar, ohne daran zu denken, daß die Zeit nicht gemalte, sondern lebendige Helden brauche. Man war zu gut, zu gebildet, zu vornehm in seinen römischen Idealen, um das nicht immer reinliche Geschäft des Kriegers zu verrichten. Wohl atmen die Briefe des Cornelius während des Weltkampfes kriegerische Stimmung. Aber er kämpft für seine Kunst; und denen, die draußen im Felde lagen, hätte dieses Kriegsgeschrei weitab vom Schuß gewiß recht ärgerlich geklungen, hätten sie es gehört. Die Künstler, selbst wo sie völkisch zu werden einsetzten, fühlten sich doch in ihren Zielen außerhalb des Deutschen stehend. Sie lebten in fremdbrüderlicher Gemeinschaft der Gedanken mit allen Völkern der Welt; sie taten sich etwas darauf zugute, die Gesamtkunst in ihrem Busen widerspiegeln zu sehen.

Von den Vorkämpfern ihrer Sache, von den Romantikern hatten sie trotz allem Reden vom Deutschtum einen strengeren Hinweis auf ihr völkisches Gewissen nicht zu erwarten. A. W. Schlegel sagt selbst von sich, daß er fremdländische Dichtung nicht ansehen könne, ohne ihrer zu begehren in seinem Herzen; er klagte sich des beständigen dichterischen Ehebruchs an und war vom Eifer beseelt, alles Ausländische gründlich kennen zu lernen; er war gewillt, sich in die entlegensten Denkarten und die abstechendsten Sitten zu versetzen. Er wollte die deutsche Sprache zum Pantheon machen, worin alles Größte und Schönste, was andere Völker und Sprachen hervorgebracht hatten, in getreuen Abgüssen zu gemeinschaftlicher Verehrung aufgestellt werde, darin Herders Nachfolger. Den Ruhm Deutschland sah er in der Aufnahmefähigkeit für aller Völker Art im Gegensatz zu dem Frankreichs, dem der Ausländer Fremder sei, so lange er sich nicht auf französische Art benehme. Der Übersetzer des Shakespeare war ein schlech-

ter Vertreter jener Sonderung in Volksart, die im Traum der Künstler lag. Ähnlich sein Genosse Tieck. Wohl wirkte er auf Schick durch sein angenehmes Gespräch, wie Davids Harfe auf König Saul; er besänftigte, wie jener erzählt, den bösen Geist in ihm. Aber es bleibt fraglich, ob es nicht endlich einmal eines unbesänftigten Geistes bedurfte, um Neues zu schaffen.

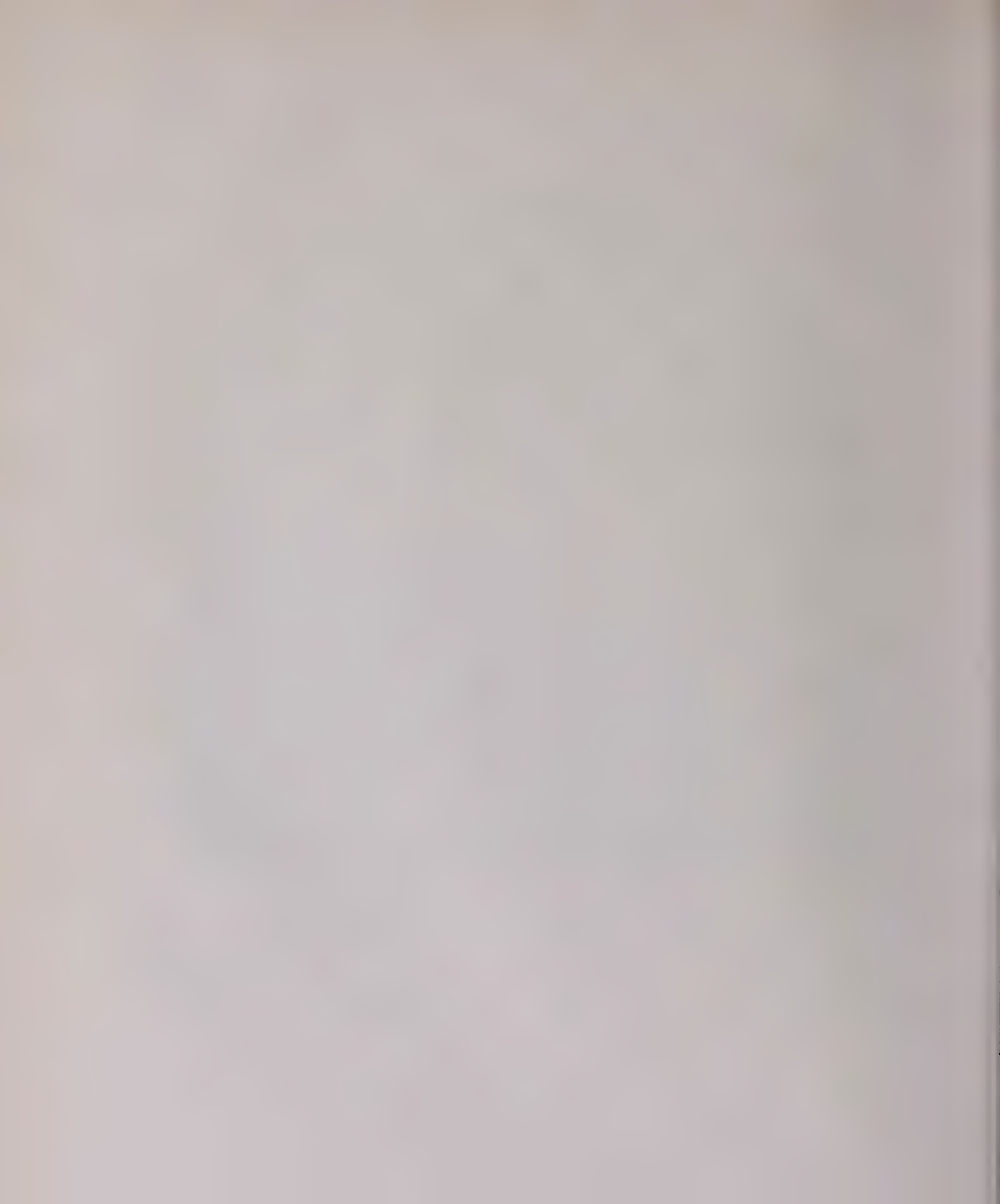
Wie man die Fremdbrüderlichkeit nicht los wurde, so auch nicht das Leben außerhalb der eigenen Zeit. Das Mittelalter wurde der Antike gegenüber gestellt, es sollte jene verdrängen. Man glaubte in die eigene Haut zu schlüpfen, indem man sich in eine solche begab, wie unser Volk angeblich vor Jahrhunderten sie besessen haben soll. Man nahm das Mittelalter als Ganzes, schuf sich ein Bild seiner Vortrefflichkeit und stellte dies als Ziel der neuen Kunst hin, als Sturmbock gegen die Alleinherrschaft der Antike. Es wurde der Kampf erleichtert dadurch, daß keineswegs die Begeisterung für die Alten in die Tiefe gegangen, daß all die gelehrte Ästhetik im Grunde das Volk noch keineswegs überzeugt hatte. Dafür spricht Goethes eigene Stimmung, wie er als junger Mann die Dresdener Galerie betrat. Ihm taten es die Niederländer an. Er, der aus Oesers Schule kam und dessen Kopf voll Winckelmannscher Gedanken steckte, sah sich zu eigenem Erstaunen zu den holländischen Kleinmeistern hingezogen. Den Schuster, den er in Dresden kennen gelernt hatte, fand er bei Ostade wieder; die Lichtwirkungen des eigenen Wohnzimmers bei Schalcken; unter den Italienern tritt ihm Domenico Feti, einer der Nachahmer des Realisten Caravaggio nahe. Er war sich dabei völlig klar, warum diese Werke zu ihm sprachen, während Größeres ihn völlig kalt ließ. Er hatte die zur Vergleichung mit den Werken dieser Meister nötigen Kenntnisse der Natur; er sah im Bilde ein ihm im Leben Bekanntes zu einheitlicher Wirkung erhoben. Man sollte denken, Lessing hätte es auch so gehen müssen, hätte er die Fähigkeit gehabt, sich außerhalb seiner Lehrsätze zu stellen; hätte er die Kraft der Beobachtung gehabt, die Goethe so groß machte. Dieselbe Sinnlichkeit des Blickes, dieselbe Herrschaft des Eindrucks über den Verstand befähigten Goethe, den Wert der Gotik zu erkennen, bis die Zeit kam, da er, älter werdend, der menschlichen Natur den Zoll zahlte; da er die Erwägung, den Verstand über die nun minder aufnahmefähigen Sinne stellte.

Es war der Antike gelungen, Mode zu werden. Sie durchdrang die Wohnungen mit ihren steifen, geradlinigen Erzeugnissen, sie nistete sich in die Kleidung der Frauen ein.

Man hat den Begriff Mode in späterer Zeit in einen starken Gegensatz zum Stil gebracht. Dieser ist das nach den Kunstgesetzen Berechtigte, jene die Laune des Unverstandes. Ist es doch bequem, sich so mit der Mode abzufinden und sich durch Schimpfen der Verantwortung für ihre Launen zu entledigen. Tatsächlich gibt aber die Mode den besten Maßstab für die künstlerischen Ziele einer Zeit; die Kleidung ist die Kunst, an der die Mitarbeit der Völker am regsten und daher deren Stimmung am klarsten ausgesprochen ist. Die Revolution hatte den Frauen das antike Kleid gebracht, so gut man es eben verstand. Modische Kleider sollten den Regeln der einfachen Natur unter-



FRIEDRICH OVERBECK: MAGNIFIKAT DER KÜNSTE



geordnet sein, und diese besaßen vor allem die Griechen. Das Schnürleib verfiel dem Gelächter; der Reifrock wurde über Bord geworfen. Höhnend erzählte man von jener biederen Orientalin des Harem, die eine europäische Frau im Reifrock besucht habe: Bist das alles du? habe sie gefragt. Nun fiel all die faltige Schneiderkunst, die die Reize verhüllende Stoffmenge; die Frauen wollten, vom Irdischen befreit, Kleider tragen, die dem gewebten Nebel in der Farbe der Morgenröte gleichen. In einer Leipziger Modezeitung von 1807 bot ein Geschäftsmann Hemdkleider an, die diesem Wunsch entsprachen. Trägt eine Dame, so heißt es in der Anzeige, ein solches Hemd, so braucht sie kein weiteres Kleid und erreicht den höchsten Grad von Eleganz. Man sieht, die Frauen nahmen es ernst mit dem Gedanken, daß Simplizität das Reizendste sei; daß man im Neglige, als dem anerkannten Gesellschaftskleid morgenfrisch erscheine, duftig, ohne Entstellung des Körpers durch einengende Fesseln.

Die Männer haben diese klassischen Anwandlungen nicht in gleichem Maße mitgemacht. Nur der Kampf gegen den Zopf ist eine ihrer Äußerungen. Natürliches Haar zu tragen war das Zeichen für die Stürmer. Man nannte sie Sauvages, man fühlte sich römisch im Tituskopf. Jean Paul fand zwar, daß diese häßliche Nacktheit den Pickelheringen und Baugefangenen zukomme. Aber das Haar, wie es Napoleon trug, blieb in der Herrschaft, ebenso wie die Bartlosigkeit, wie die Halsbinden der Incroyables und die Zylinderhüte der englischen Quäker.

Der Männer Zeit kam erst mit den Freiheitskriegen. Die jungen Löwen der Gesellschaft begannen sich selbst Kleidungen zu erfinden. Das flatternde Haar, der offene, nicht von der Binde eingeschnürte Hemdkragen, das Barett mit der Feder, die Puffen an den Ärmeln, die Schnüren an den Röcken waren Zeugnis dafür, daß man im Altdeutschen die Befreiung suchte. Träger des Geschmackes war aber das Theater, und Vorbild des deutschen Theaters das englische. Die jungen Männer in ihren romantischen Kleidern sahen wie englische Schauspieler einer zwanzig, dreißig Jahre zurückliegenden Zeit aus. Unserem Volke Eigentümliches zeigte sich nur in der Entwickelung der preußischen Uniform und deren Nachahmungen.

Bei den Frauen scheiterte der Versuch, sich in den Moden selbständiger zu machen; wohl brachten die Kriege von 1812 und 1813 Ansätze zu einer Befreiung von Paris, aber es war damit nicht durchzudringen. Seit 1820 kam das Schnürleib wieder; seit 1825 war man wieder beim Reifrock angelangt; 1830 herrschten die kühnsten Moden des auf die ältere Königszeit zurückgreifenden Geschmackes. Bist das alles du? konnte man die überladenen Frauengestalten wieder fragen, die sich nun romantisch fühlten und in ihrer Kleidung die Romantiker entzückten, trotz deren gelegentlichem Ablehnen der Ausschreitungen der Mode. Es war die Simplizität wieder gänzlich abgelegt worden, die Fürsten trugen wieder ausschließlich Uniform, die Bürgerlichkeit der Männerkleider war durch weitgehende Modesonderheiten durchbrochen! Man wollte nicht mehr schlicht aussehen, sondern im Gegenteil einem Manne gleichen, der für die verwöhn-

teste Geselligkeit eben gut genug sei, namentlich wenn man sich Mühe gab, für sorglos gekleidet zu gelten.

Für die jungen Künstler der Zeit war die altdeutsche Tracht Ausdruck ihrer selbst. Sie fühlten sich verhätschelt von den Dichtern, durch die Teilnahme der Größten an ihrem Schaffen in ihrer Stimmung gehoben, durch das Sprichwort geschmeichelt, in ihnen liege die eigentliche Vollendung des Menschentums. Aber sie waren zumeist arme Schlucker, aus den Handwerkerkreisen hervorgegangen, weltfremd und ebenso im Grunde der Seele bescheiden wie von den Vornehmen mißachtet. Denn diese ließen sie nur dann an sich heran, wenn sie zu Ruhm gelangt waren. Man sehe selbst Goethes Verhältnis zu den Künstlern. Er vergaß ihnen gegenüber erst recht nie seine Geheimratswürde, er fühlte in ihnen mehr dumpfe Empfindungen als klare Rechenschaft über ihr Tun und schätzte sie nur nach ihrer Selbstklarheit. Soweit der Künstler Denker im Sinne der Wissenschaft war, schien er ihm reif für höher gebildeten Verkehr. Wie konnte er sich zu einer neuen Sekte hingezogen fühlen, die nach seinem Ermessen des folgerichtigen Denkens ganz entbehrte, die der Kunst-Meyer die atomistische nannte: zu Leuten, die ihr Schaffen auf die kleinsten Teile der Natur statt auf die Anschauung des Ganzen richteten.

Diese Atomisten waren plötzlich da, überall. Der erwachende Realismus äußert sich in ihnen. Sie wollten der Natur näher an den Leib und glaubten dies am besten durch die zeichnerische Genauigkeit zu erreichen. Dadurch, daß sie den Gegenstand mit aller Sorgfalt so darstellten, wie sie ihn sahen, in allen seinen Nebenformen, vor allem mit den verpönten Zufälligkeiten, absichtlich mit diesen, im Gegensatz zur Kunstlehre der Zeit. Ihnen wurde plötzlich klar, daß es einer großen geistigen Sammlung bedürfte, um die Natur festzuhalten, einer größeren, als dazu nötig sei, ein ungefähres das heißt ideales Bild von ihr zu geben. Solcher Art waren die um Runge Gescharten. Dieser freilich kam selbst nicht zu jener inneren Abklärung zwischen Können und Ziel, durch die allein eine bedeutende Kunstübung möglich ist; er starb zu jung, um sich durch die dunklen Gärungen seines Gemüts durchzuarbeiten. Daraus erklärt sich auch das Urteil, womit die Nachwelt ihn der Vergessenheit zu überweisen bemüht war.

Es ist ihr nicht geglückt. Runge ist durch Lichtwark und Muther der Kunstgeschichte wieder eingereiht und ist ihr bisher erhalten geblieben. Wie die Engländer den weit dunkleren Blake als einen sehr beachtenswerten Träger der Neugeburt der Kunst betrachten, ihm einen hervorragenden Rang in ihrer Entwickelungsgeschichte, einen mächtigen Einfluß auf die Präraffaeliten einräumen, so wird Runge als ein Vorbote ähnlicher Kunstbestrebungen gelten müssen, wenngleich deren Durchbruch durch die Herrschaft der spekulativen Ästhetik fast ein Jahrhundert lang aufgehalten wurde. Solche Männer, die über die Kunst nicht logisch denken, sondern die sie seelisch, grübelnd empfinden, sind selbst bei bescheidener eigener Leistung zu allen Zeiten starke Anreger gewesen; sie führen zur Erkenntnis des künstlerisch Wahren, und das ist stets ein eigen-

tümlich Wahres, weil es den Eindruck der Natur auf eine empfängliche Menschenseele zur Aufgabe hat.

Ein solcher Atomist nach dem Sinne der Weimaraner war Friedrich Overbeck. Der Vater dieses merkwürdigen Künstlers, Bürgermeister in Lübeck und Dichter, hatte auf Carstens wohltätig eingewirkt. 1806 besuchte der junge Overbeck in Hamburg Runge, der von einer tiefen, künstlerisch schwer auszudrückenden Gläubigkeit vollkommen beherrscht war. Runge strebte im Kampf mit den herkömmlichen Formen nach verinnertem Ausdruck. In seinen Briefen herrscht schon der Ton schwärmerischer Sehnsucht nach Glaubensbetätigung, der später Overbeck eigen war. Nicht Rom lehrte ihm diesen Ton, sondern der protestantische Norden gab ihn an. In Hannover sah Overbeck Zeichnungen, die die Brüder Riepenhausen nach Werken altitalienischer Meister angefertigt hatten. Es war dies eine zweite Anknüpfung an die Dresdener Bestrebungen der jungen Romantik. Joh. Christian Kestner vermittelte sie; er blieb auch später in Rom dem Overbeck ein wohlwollender Freund. Diese Zeichnungen gaben Overbeck einen Begriff von dem, was Giotto, Simone Martini, Masaccio und andere erstrebten. Sie eröffneten ihm eine neue Welt, in die er mit staunender Bewunderung trat. Es sind allem Anschein nach dieselben Blätter, die vierzig Jahre später Rossetti, Holman Hunt und Millais zum Abfall von der akademischen Kunst Englands bewogen. Es geht also von den Riepenhausen und ihrem bescheidenen Werk eine ganz merkwürdige Fülle der Anregung aus, wenn sie gleich selbst nicht von dem Holze waren, aus dem die großen Neuerer geschnitzt werden. Es bedurfte der rücksichtslosen Eigenart eines Blake, um jenen Engländern vorzuarbeiten, jenes Halbnarren von tiefster Erregung der Einbildung, der durch diese ein alles künstlerische Denken Aufwühlender wurde.

Der Vater der Riepenhausen, jener Kupferstecher, der dem deutschen Volke Hogarth und mit diesem Kunst aus Eigenem zugängig zu machen strebte, lebte in Göttingen, unter der Regierung des englischen Fürstenhauses. Seine Söhne mochten wohl dort mancherlei Anregungen empfangen haben, die außerhalb des deutschen Idealismus lagen. Fiorillo dürfte auch auf sie wie auf Rumohr gewirkt haben. Schon 1805 traten sie in Dresden mit Runges Freund, dem später selbst zum Katholizismus übergetretenen Maler Friedrich August von Klinkowström in Verbindung, der über ihre Bestrebungen und namentlich über ihren beabsichtigten Übertritt zum Katholizismus Briefe nach Hamburg schrieb. Die beiden Freunde erörterten die Frage, ob es denn nötig sei, um den Alten in der Kunst gleich zu werden, mit ihnen auch im Glauben übereinzustimmen, Katholiken zu werden, wie dies die Riepenhausen taten, Rumohrs Vorgang folgend. Wie wunderbar diese dem demokratischen Sinn der Zeit widersprechenden Schritte zweier jungen Leute auf die Gebildeten wirkten, zeigt Fernows an Reinhart nach Rom gerichteter Brief von 1805: Er warnt vor dem Auftreten der damals neunzehn und sechzehn Jahre alten Burschen. Sie gehören nach seiner Ansicht zu der Art

der Herrnhutersekte, die sich seit einiger Zeit in Deutschland unter den Künstlern, Liebhabern und Ästhetikern gebildet hat, von der Tieck und die Schlegels die Stifter und Großmeister seien. Fernow hofft, daß sie in Rom ausgelacht würden; es sei ja ihr Getue doch nur darauf berechnet, nervenschwachen, schmachtenden Weibern die Köpfe zu verrücken. Doch gäbe es auch gutmütige Seelen, die die Sache in vollem Ernste nehmen.

Overbeck kam 1806, siebzehn Jahre alt, nach Wien. Dort traf er mit dem achtzehnjährigen Franz Pforr aus Frankfurt zusammen und verband sich mit ihm in Freundschaft und gemeinsamem Streben. Ein paar minder Begabte schlossen sich ihnen an. Wächter, der aus Rom geflüchtet war, bot ihnen Anleitung und Stütze. Er, der fünfzigjährige Mann, der in Pisa und Florenz mit Staunen über sich selbst den Einfluß der frühen italienischen Meister auf sich wirken gefühlt hatte, gab ihnen den Rückhalt, sich gegen das herrschende akademische Treiben aufzulehnen. Waren die jungen Leute durch dieses schon zurückgestoßen, so fanden sie in des erfahrenen Künstlers bewußtem Widerwillen gegen diese Anstalten für Bettelleute die Bestätigung des Rechtes ihres eigenen Empfindens.

Pforr warf sich darauf, Dürers Art zu ergründen. Die vier Jahre seines Lebens, die der Schwindsüchtige zu kämpfen befähigt war, bevor ihn in Rom der Tod erreichte, zeigen eine wunderbare Vertiefung in den deutschesten Meister. Overbeck erwies sich als weicher, minder sicher im Ziel, als ein Künstler von feinen Sinnen und von wunderbarer Klarheit der zeichnerischen Darstellung. Neben Dürer beschäftigten ihn namentlich die alten Italiener und Niederländer des Belvedere. Diese boten den Dürstenden den Quell künstlerischer Jugend. Sie sahen in ihnen eine von Regeln nicht angekränkelte, von dem herrschenden antiken Geschmack völlig freie Schönheit und Wahrheit. Der Weg zu eigener Betätigung war durch die älteren Meister geöffnet, die ohne Raffaels Vorbild hatten emporkommen müssen; sie sahen selbst noch in Raffaels Madonna im Grünen jene Zartheit des Umrisses, jene Strenge des Aufbaues, jene Festigkeit im Einhalten des Lokaltones, jene Sorgfalt in der Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes, die der gleichzeitigen idealen Kunst fehlte, so stolz sie auch auf die aus Raffael gezogene Weisheit war!

Die Akademie legte den jungen Künstlern nahe, anderwärts ihre Ausbildung zu suchen. Das sklavische Studium auf den Akademien führt zu nichts! sagte Overbeck. Spätere Künstler, die gleichen Geistes waren wie sie, gingen nach Florenz oder nach den Niederlanden. Florenz, die Mutter der Kunst vor Raffael, war damals ein für die Lernenden fast vergessener Ort; sein alter Kunstruhm war ganz vor dem Roms hingeschwunden. Goethe wählte auf seiner Reise den Weg über Bologna: Denn ihm lag mehr daran die Heimat der Carracci als die des Donatello und Fra Angelico zu sehen; auch in den anderen Reisebeschreibungen, so viel deren erschienen, kommt die Heimstätte der Renaissance verhältnismäßig schlecht weg.

Nach Rom ging das Sehnen der jungen Wiener Präraffaeliten. Man lachte die jungen Burschen dort nicht aus, man nahm sie sogar sehr ernst. Sie zogen zusammen in die Villa Malta, wo Wilhelm von Humboldt als preußischer Gesandter seine Wohnung genommen hatte; später zogen sie nach Sankt Isidoro, in ein kurz vorher aufgehobenes Kloster. Overbeck, Pforr, Hattinger, Vogel bezogen je eine Zelle, das Refektorium wurde die gemeinsame Werkstätte. Andere fanden sich dazu, namentlich Schadows Söhne Wilhelm und Rudolf, die des Alten Lehre von charakteristischer Kunst in den jungen Genossen verwirklicht fanden. Dann kam 1811 Cornelius mit seinem Freunde Xeller. Damals trat auch K. F. E. von Uexküll, ein süddeutscher Kunstfreund, freilich nur beobachtend, dem als Nazarener bald gehöhnten, bald gepriesenen Kreise nah. Es haben sich hier, schrieb er, Künstler von seltenem Talent vereinigt, die beinahe ausschließlich heilige und Legendengeschichten malen. Alles muß streng sein: nur die alten Künstler zwischen Giotto und Raffael sind die wahren Adepten der Kunst; alte Deutsche vor 1520 lassen sie auch mit ankommen; Raffaels Art zu malen, seit er die des Perugino verließ, ist eine Verirrung des großen Mannes; den Giulio Romano sehen einige schon nicht mehr an. Sie tun Verzicht auf die Vorteile der Ölmalerei, haben scharfe Umrisse, so daß man glaubt ein Gemälde aus den alten Missalien zu sehen. Linien- und Luftperspektive werden absichtlich vernachlässigt, denn die Alten haben sie auch nicht. Die Färbung ist grell und die Figuren sind häufig platt, Goldgründe, goldene Glorien, Goldsäume an den Röcken und die Röcke selbst schillernd, Engel mit goldenen Haaren und Schwingen, auf goldenen Harfen spielend, kommen zur Verwendung wie bei den Künstlern der Zeit vor 1500. Auch fehlen nicht, wie bei Dürer und Breughel, im Vordergrunde Kräuter, Schmetterlinge, Kröten, Eidechsen und derlei mehr, Blumen ungerechnet. — Man sieht, daß sich bei Uexküll Erstaunen mit Hohn mischt. Denn er kann, als eifriger Freund der Richtung des Carstens, diesen Wandel nicht billigen. Würden Orcagna, Masaccio, Perugino nicht als richtig fühlende Menschen, kämen sie heute zur Erde, Sitte und Denkart des 19. Jahrhunderts angenommen haben? Malten sie nicht deutlich für ihre Zeit, während das gleiche für das 19. Jahrhundert undeutlich und folglich unwirksam ist? Würden sie sich nicht die Fortschritte der Technik, jener in Farbe, Beleuchtung, Geschmack sich zu eigen gemacht und erfreut haben? Hätten dies nicht auch die besseren Köpfe unter den Dichtern des Mittelalters, z. B. jener der Nibelungen getan? Ist's nicht ein Beweis sinkender Kunst, sagt Uexküll mit Goethe, wenn man bedingte Muster nachzuahmen strebt, während die steigende Kunst nach weiterer Vollkommenheit ringt und diese in der Natur findet, gleich eben den alten Meistern?

Wächter hatte ihn um Rat gefragt, ob er dem den jungen Tobias geleitenden Engel Flügel geben solle. Er antwortete, daß er dies tun solle, wenn er, wie ein Tiroler Maler eine Kirche im Stücklohn ausmale; wenn er für Putzstuben frommer Protestanten schaffe; oder wenn er der romantisch mystischen Schule angehöre. Die alle können

sich den König nicht ohne Krone und den Engel nicht ohne Flügel denken. Arbeite er aber für die gens d'esprit, so kann der Engel in dem Moment keinen Flügel haben, sondern höchstens in dem späteren des dénouement, wo er sich zu erkennen gibt. So allein könne der Künstler statt eines insipiden, geschlechtslosen Engels eine individuelle Charakterfigur produzieren. Also zeigt sich in Uexküll die Zeitbildung mit ihrer in Fremdworten schwelgenden Sprache in vollem bewußten Gegensatz zum dummen Volk. Der Maler aber soll für die Gebildeten schaffen, wenn er kein Romantiker sein will!

In dem Kreis, den Uexküll schilderte, wurden Overbeck und Cornelius bald als die Häupter anerkannt. Seine größere gemeinsame Tat war seit 1815 die Herstellung von Freskomalereien in der Wohnung des preußischen Generalkonsuls Jakob Salomon Bartholdy. Der Besteller ist von bezeichnender Art. Als Sohn jüdischer Eltern, in Berlin geboren, in österreichischem Dienst gegen Frankreich fechtend, war er 1813 in die preußische Diplomatie getreten, nachdem er 1805, sechzehn Jahre alt, protestantisch getauft worden war. Er zahlte den Malern für ihre Malereien im ganzen 250 römische Taler. Cornelius leitete die Arbeit, Overbeck, Philipp Veit und der junge Schadow führten sie mit ihm gemeinsam aus. Man wählte für die acht Bilder die Geschichte Josefs, die allen drei Konfessionen gemeinsam war. Der jüdisch-protestantische Kunstfreund wollte von den katholisch Gewordenen nicht etwas ihren religiösen Gefühlen Widerstreitendes fordern. Aber es ist auch bezeichnend für die katholische Kirche jener Zeit, daß sie ihm die Sorge um die jungen, ihre Vertiefung erstrebende Malerschar überließ, während dem Protestanten oder Heiden Thorwaldsen vom Papste große Aufträge zufielen.

Cornelius war unter diesen Künstlern der einzige im Katholizismus Erzogene. Die beiden Brüder Philipp und Johannes Veit waren Berliner, Enkelsöhne des Moses Mendelssohns. Ihre Mutter Karoline wurde von ihrem ersten Gatten, dem Kaufmann Simon Veit, geschieden, hatte sich mit Friedrich Schlegel wieder verheiratet und war mit Gatten und Söhnen 1805 im Kölner Dom in die katholische Kirche aufgenommen worden. Damals waren die beiden Brüder fünfzehn und zwölf Jahre alt. Die katholische Kirche duldet bekanntlich die Wiederverheiratung Geschiedener nicht; sie erklärte in diesem Falle die erste jüdische Ehe der Karoline als ungültig. Nach ihrer Ansicht waren die Jünglinge also in der Kebsehe erzeugt. Auch die beiden Brüder Schadow kamen aus Berlin, Wilhelm, der Maler, und der früh verstorbene Rudolf, der Bildhauer, beide Söhne des alten Gottfried. Ihre Mutter hatte sich in Wien in einem Kloster taufen lassen, war von ihrem Vater aus diesem befreit und nach Berlin gebracht, von Schadow nach Wien und weiterhin auf seiner Studienreise nach Italien entführt worden. Sie hatte also, wenn ich die Notiz von Schadows Biographen Julius Friedländer recht verstehe, alle drei Konfessionen durchschritten, ehe sie einundzwanzig Jahre alt wurde. Früh waren die jungen Männer in den Kreis der hochgebildeten Berliner Judenschaft gekommen. Der Philosoph Moses Mendelssohn, der Arzt Markus

Herz, die Freundin der Karoline Veit, Henriette Herz, der junge Börne gehörten dem Kreise an, aus dem die Mitarbeiter des Overbeck und Cornelius stammten.

Wilhelm Schadow kam von der Berliner Akademie her, wo sich die Technik noch bis zu einem gewissen Grade erhalten hatte, wo ein Gefühl dafür lebendig blieb, daß das Können erst den Meister mache. Jedenfalls war seine Anwesenheit in Rom den Malern sehr vorteilhaft, als sie sich daran machten, die Malweise des Fresko wieder zu beleben. Diese Aufgabe nahmen sie mit der festen Überzeugung auf sich, dadurch in der Hervorbringung von Werken bleibenden Wertes gestärkt und gefördert zu werden. Freilich schrieb Cornelius an Görres, wenn der Geist Gottes nicht mit dieser Kunst sei, so helfen alle Mittel nichts, blieben die größten Anstrengungen nichts als Tand. Diesen Geist vorausgesetzt, sei die Malweise des Fresko aber geeignet, alle Grundbedingungen der Kunst aufs Freieste und Größte in sich aufzunehmen. Statt auf dem Wege leeren Eklektizismus bloß unvereinbare Äußerlichkeiten vereinen zu wollen, zieht sie wie in einen Brennpunkt die von Gott ausströmenden Lebensstrahlen zu einem glühenden Brande zusammen, der wohltätig die Welt erleuchtet und erwärmt! Cornelius war sich also einer künstlerischen Tat bewußt; er zweifelte nicht, daß die Gemälde im Bartholdyschen Hause das Flammenzeichen auf den Bergen zu einem neuen edlen Aufruhr in der Kunst gäben; Kräfte würden sich zeigen, rief er aus, die man unserem bescheidenen Volke in der Kunst nicht zugetraut hätte; Schulen würden entstehen im alten Geist, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit wirksamer Kraft ins Herz der Deutschen, ins volle Menschenleben ergössen!

Und woher dieser Schwung, woher die Hoffnung auf die alte, neu errungene Malweise? Fresken werden auf den nassen Kalk gemalt und zwingen dadurch, daß das frisch angeworfene Kalkfeld vor dem Erstarren fertiggestellt oder abgeschlagen werden muß, zu raschem, entschiedenem Schaffen. Es kann daher die Malerei sich nicht in die Einzelheiten erstrecken, sie muß auf das Ganze gerichtet sein. Es fehlt ihr zumeist die Tiefe und Leuchtkraft der Ölfarbe, sie behält etwas Zeichnerisches selbst in ihren größten Meisterwerken. Erst die spätere Renaissance vermochte ihr die Weichheit der Übergänge und die Tonfrische zu geben, die im Ölbild leichter erreicht worden war. Sie zwang zum Verzicht auf ein malerisches Gut, auf daß die Zeit stolz war. Damals war Giovanni Battista Tiepolo, der die Farbigkeit des Fresko zur höchsten Vollendung gebracht, seit etwa vierzig Jahren, sein Sohn und Gehilfe Giovanni Domenico erst seit zwanzig Jahren tot. Trotzdem war ihre Kunstübung und das, was in ihr erstrebt worden war, gänzlich vergessen, und mehr noch verachtet als vergessen. Nicht minder war die königliche Sicherheit verschwunden, mit der die Barockmeister die Kunstart übten. Was die römischen Klosterbrüder mit Hilfe eines alten Maurers erreichten, ist kindlich neben der vergangenen Herrlichkeit; wie sie es erreichten, durch sorgfältiges Zeichnen von Kartons, Ausmalen von Skizzen in Wasserfarben, peinliches Übertragen auf den Kalk — das war ein mühseliger Weg gegenüber der Meisterschaft der Alten, die in

Fresko dachten und die bewegte Figur hinreichend beherrschten, um aus dem rasch gefertigten Entwurf ins Große zu arbeiten.

Die Bilder selbst befinden sich jetzt in der Berliner Nationalgalerie, dem deutschen Kunstfreunde bequem zugänglich. Er muß die Fähigkeit erlernt haben, sich in alte Zeiten zurück zu versetzen, um sie genießen zu können. Grübe sie ein späteres Jahrhundert gleichzeitig mit Tiepolos Deckenmalereien im Schloß zu Würzburg oder im Palazzo Labia in Venedig aus, so käme kein Mensch auf den Gedanken, daß sie die jüngeren sind: Ein Stammeln neben der vollendeten Meisterschaft der Rede. Im Gegenstand sind die römischen Bilder geradezu gleichgültig. Was sollen der Welt die Erzählungen der alttestamentarischen Geschichten in einem entlehnten Tone, wenn dessen Vorbilder auch noch so treuherzig sind, und wenn man auch noch so klar erkennt, daß die Maler sich mühten, mit den alten Formen auch die alte Sinnigkeit der Beobachtung zu erringen! Es ist für den Nachlebenden ganz außerordentlich schwer, bei den Unbeholfenheiten nicht zu lächeln; über die Anmaßung sich nicht zu ärgern, mit der diese Bilder sich über die Leistung der drei vorhergehenden Jahrhunderte hinwegsetzten. Man wird allen jenen volles Recht geben müssen, die mit Hohn sich von der Keckheit abwendeten, daß hier Raffael und Michelangelo der eigentlich rechte, von ihnen verfehlte Weg gewiesen werden solle; wie hier im Geiste Steine auf Correggio und Tizian, auf Rubens und Rembrandt geworfen wurden; wie sich eine Schar von jungen Männern bewußt in einen Gegensatz zur höchsten Kunstvollendung stellte, nicht als Neuerer, sondern als Verächter; nicht um sich selbst, sondern um eine von ihnen verehrte alte Zeit als unfehlbar an die Stelle alles anderen zu setzen. Wenn je die Ablehnung kühner Neuerungen berechtigt war, so hier!

Und doch hat Cornelius recht behalten. Das Flammenzeichen weckte den edlen Aufruhr! Das folgende Geschlecht nannte die Bilder epochemachend, zählte von ihnen aus die neue Zeitrechnung der deutschen Kunst. Carstens, der einst als Neuerer Gefeierte, sank zum Vorläufer herab, Mengs wurde gänzlich vom Throne der Verehrung gestoßen, das Rokoko und das Barock verfielen der Verachtung, ja dem Zerstörungseifer. Wer den Zopf abschnitt, galt als gebildeter Mann.

Wir Nachlebende aber müssen die Kunst des Bartholdyschen Hauses betrachten etwa wie die Äginetischen Werke oder die Giottos und seiner Zeit. Wir können sie nicht schlechthin, sondern nur aus der Zeit beurteilen, wollen wir ihnen gerecht werden. Und da sind sie denn ein Stück des Entwickelungsganges, ein Ende ebenso sehr, wie ein Anfang, wie jedes irdische Ding. Ein Ende, als Ergebnis der Kunstanschauung, die den Inhalt über die Form stellte, oder richtiger den im Schrifttum aufgestellten Gedanken über die künstlerisch empfundene Darstellung. Hierin sind sie die Früchte der katholischen Reform und ihrer Unterordnung der Kunst unter den lehrhaft-kirchlichen Zweck und der wissenschaftlichen Aufklärung, der Herrschaft des verstandesmäßigen Wortes. Die Kunst selbst war im Gebiete der Kunst schwach geworden, seitdem sie

nicht mehr Eigenes, sondern Erzähltes darstellen wollte; die Künstler hatten verlernt, die Stoffe in sich zu suchen, weil sich ihnen von allen Seiten fertige Vorwürfe anboten. Man hatte ganz und gar aufgehört, dekorativ zu arbeiten, das heißt das Bild in den Raum hineinzudenken. Was sollte im Hause des preußischen Generalkonsuls die Lebensgeschichte Josefs?

Ein Ende war die nachahmende Richtung der Darstellung. Es war nichts Neues damit erreicht, daß man den Kreis der Nachahmung erweiterte, an Stelle der späten die frühe Renaissance als die wahre Kunst hinstellte. Dadurch hatte wohl die äußere Form, nicht aber der künstlerische Gehalt sich geändert. Nur in einem lag ein Fortschritt: In der Notwendigkeit Neues zu verarbeiten. So lange die Alten nicht erreicht waren, solange man noch nicht alles, was die Zeit aus ihnen zu ziehen vermochte, entlehnt hatte, solange sie noch ein fernes, erhofftes Ziel darstellten, war das Streben nach ihnen geistig anregend. Mit dem Erreichen des Zieles endet die Bedeutung aller nachahmenden Kunst.

Ein Anfang war dagegen, daß der einzelne im Nachahmen einer neuen Richtung sich freier geben konnte; daß es einer Vertiefung bedurfte, um die fremde Form zu erlernen; und diese konnte nur dadurch erreicht werden, daß die Künstler gleich ihren Vorbildern entschiedener zur Natur zurückkehrten. Aber vergleicht man ihre Erstlingsarbeiten, die merkwürdig ernste Vertiefung in die Form, Arbeiten von unvergleichlicher Treuherzigkeit und Redlichkeit mit den späteren, stilvollen Ergebnissen ihres Präraffaelismus, so sieht man alsbald, wie bitter der Verlust war, der Rom diesen jungen Männern brachte. Sie beugten sich unter idealistische Werte, sie machten in ihrer selbständigen Entwickelung Halt, um sich vor der Größe fremder Mächte zu neigen; sie waren ein Ich geworden und lernten nun zu wünschen, ein Du zu sein. Ein Anfang neuer Kunst hatte sich in Deutschland gezeigt: Seine besten Kräfte gerieten zum Schaden des Deutschtums zwischen die Steine der römischen Kunstmühle, die alles verschlingenden, alles verkleinernden; die freie Entfaltung des Könnens wurde unterbrochen durch das Wiederauftauchen der Abhängigkeit vom Alten. Die Kritik fand dadurch das Mittel, der jungen Kunst beizukommen, weil sie aufgehört hatte, eine wahrhaft eigene, rein künstlerische sein zu wollen. Man hob die in Fesseln geschlagene jubelnd auf die Schultern, denn nun verstand man sie erst, seitdem sie wieder der idealistischen Ästhetik sich untergeordnet hatte, seitdem man sie an ihren Fesseln messen konnte. Das schönheitsdurstige Hellenentum war freilich nicht auf den ersten Schlag zu gewinnen; die platte Aufklärung witterte Unheil. Sie hätte den jungen Künstlern ihren Realismus sowie die Nachahmung des als häßlich, veraltet Belächelten verziehen, wenn es ihnen nicht so bitter ernst um den Glauben gewesen wäre. Und im Ringen um diesen änderten sie sich selbst. Sie waren unbefangen im Schaffen gewesen, jetzt wurden sie befangen in Frömmigkeit; sie waren Realisten gewesen, jetzt wurden sie romantische Idealisten.

Fromm sein ist gewiß ein guter Boden für das künstlerische Schaffen. An sich macht es nicht befähigter zur Kunst; zahllose Fromme waren und sind nicht künstlerisch befähigt, nicht einmal künstlerisch gestimmt. Den Malern war es gelungen, die Natur mit unbefangenen Augen anzusehen, kindlich vor ihr zu empfinden; sie wollten nun auch religiös unbefangen erscheinen. Sie meinten dies zu erreichen, indem sie zum kindlichen Glauben der alten Meister zurückkehrten. Das ist ihr großer Irrtum gewesen. Denn man kann sich, wenn man ein Wissender ist, nicht mehr zum Nichtwissenden machen. Das Weib ist nur einmal Jungfrau, sie kann sich das Nichtwissen weder durch Tugend noch durch Keuschheit, am wenigsten durch die Absicht bloßen Vergessens wiedergeben. Der Mann ist nur einmal Kind, lebt nur einmal in der Kindlichkeit; mancher länger als andere; aber keiner kann sich in Verlorenes zurückschrauben.

Man sah die alten Meister für Vorbilder an, die nicht nur in ihren Formen, sondern in ihrem ganzen Denken nachgeahmt werden könnten. Hielt man sich in dem ganz ungriechischen Weimar und Berlin für moderne Hellenen, so in dem ganz ungotischen Rom für moderne Gotiker. Man glaubte an die eigene Wandlung oder hielt doch fest an der Absicht, an sie zu glauben. Man rief so laut nach Frömmigkeit, daß viele sie zu haben glaubten, deren ganzes Wesen ihr doch so fern lag. Man wollte nicht einsehen, wie gewaltig sich die Lebensverhältnisse seit dem Mittelalter geändert hatten.

Wer in früheren Jahrhunderten der römischen Kirche feind wurde, hörte darum nicht auf, christlich gläubig zu sein. Man konnte die Richtigkeit einzelner Lehrsätze, den Wandel der Geistlichkeit, die Einheit der Kirche als Regiment bekämpfen, ohne an den christlichen Heilswahrheiten zu zweifeln. Es gab gar kein Leben außerhalb dieser, seit die gnostischen Lehren zu Boden geworfen waren, wie sie beispielsweise noch im Templerorden auftauchten. Man glaubte ohne Zweifel, man ward im Glauben geboren und starb in ihm, und wenn man gleich zehnmal als Ketzer gefoltert wurde, alle Strafen der Kirche auf sich zog. Savonarola, Luther sind dafür Beweis. Aber die Philosophen des 17. und 18. Jahrhunderts hatten die Lage völlig verschoben. Die Kirchen hatten sich dem Wandel nicht gewachsen gezeigt. Sie hielten die Geister nicht mehr völlig umfangen, sondern forderten von ihnen Verzicht auf den Zweifel, also den Willen auf Glauben im Gegensatz zu den in der Zeitströmung liegenden Ergebnissen des Denkens, die auf Unglauben hinwiesen. Man wurde im Zweifel geboren und sollte den Glauben wählen; es wurde zum Verdienst, zu glauben. Fromm sein hieß einst ein guter Mensch sein; nun trennte sich Sittlichkeit und Glaube. Man kann ohne Sittlichkeit gläubig und ohne Glaube sittlich sein. Von beiden Seiten wird man dies leugnen, sich Heuchelei vorwerfen. Aber gerade aus diesen Vorwürfen bestätigt sich der Zwiespalt.

Die jungen Romantiker vertieften sich in die alte Kunst, in der sie Kindlichkeit mit Tiefsinn gepaart fanden. Das Streben nach Einfachheit der Sitten, Rousseauscher Herkunft, mischte sich mit dem nach Einfachheit der Form, griechischer Herkunft. Sie hätten sich auch auf Savonarola berufen können, dessen Kampf ja auch dem Verfall

der Kunst galt. Auch er hatte den Malern seiner Zeit Weltlichkeit vorzuwerfen und sie auf den Inhalt der zu schaffenden Werke hingewiesen, da sie ihm zu viel Gewicht auf die äußerliche Schönheit zu legen schienen. Er war mit den Meistern, die man heute „naiv" nennt, recht übel umgegangen; ihm schienen sie keineswegs so. Und wenn man die Deutschen von 1800, wie sie aus ihren Kleinstädten kamen, mit den Florentinern von 1500 vergleicht, darauf achtet, aus welchen staatlichen und gesellschaftlichen Kämpfen beide hervorgingen, so muß der Geschichtskundige darüber lächeln, daß man in Weimar oder Dresden glaubte, die Florentiner als harmlose Leute von oben herab beurteilen zu dürfen. Der in seinem Lebenskreis Beschränkte verstand so wenig das in einem gewaltigen Kampfe sich entwickelnde, großstädtisch aufreibende Treiben des alten Florenz wie das Rom der Renaissancezeit; er sah nicht, wie es einem Botticelli in allen Gliedern prickelt vor Nervosität, wie schon in einem Perugino die Frömmigkeit dahin führt, daß er auf ältere Kunst zurückgreift, absichtlich die alte von ihm für würdiger gehaltene Art den nach Neuem strebenden jungen Florentinern entgegensetzt; daß Raffael nur so lange in altertümlicher Kunst beharrte, bis er in Rom einsah, daß die Kirchenhäupter auf die Innigkeit des Ausdruckes gern verzichteten, wenn sie dafür einen gelehrten Inhalt und Schönheit erlangen konnten.

Seit Overbeck 1813 zum Katholizismus übergetreten war, fand er in diesem sein volles Glück. Er sprach es selbst aus, daß er durch seine Werke die Seelen im Glauben und in der Andacht stärken wolle, und daß er hierin seinen höchsten Ruhm sehe. Sein Schaffen ist Gebet, Gebet um das eigene Heil und im Sinne der guten Werke um das Heil anderer. Ihm ist die Lehre der Kirche völlig ins Blut übergegangen, daß das Bild Wert erhält durch die in ihm verwirklichte, anschaulich gemachte Heilswahrheit; daß die künstlerische Leistung nicht um ihrer selbst willen Bedeutung hat, sondern nur deshalb mit Anstrengungen geleistet werden soll, weil sie eine Opferhandlung ist, ein Opfer des Besten, was im Menschen ist, dargebracht am Altar der Kirche. Keiner hat es je gewagt, an seiner reinen Frömmigkeit, an der Lauterkeit seiner in Überzeugung schlummernden Seele zu zweifeln, seine Milde und Hingabe an den Glauben als unecht, gemacht hinzustellen. Overbeck neigte sich in Bewunderung vor Fra Angelico; keiner war ihm verwandter in der Kindlichkeit seiner Hingabe. Und es sei hinzugefügt: Keiner hat in gleicher Weise dauernd seine Gemeinde gefunden. Die Kunst des Cornelius wurde ein Gut nur weniger, solcher, die mit ihm heranwuchsen, unter ihm sich entwickelten; die lärmenden Erfolge Kaulbachs und Pilotys waren verklungen, als noch Overbecks und seiner Schüler Werke die Liebe zahlloser Verehrer an sich festhielten, nur sie sind noch heimisch im deutschen Hause. Die Heiligenmalerei stand lange Zeit unter seinem Einflusse: In jedem Farbendrucke der schmerzensreichen Jungfrau spiegelte sich seine Gläubigkeit wider. Nicht Raffael beherrscht den Markt der Welt, nicht seine Madonnen in ihrem Spiel mit dem Kinde, in ihrer schlichten Daseinsfreude findet man zumeist in den Kirchen und Stuben der Katholiken, sondern neben den schmer-

zensbewegten Köpfen Guido Renis die sanfte Hingabe, den milden Augenaufschlag, die jungfräuliche Zaghaftigkeit, die Overbeck seinen Gestalten zu eignen wußte. Andere nahmen seine Formen auf, vergröberten sie in ihrer Wirkung; aber die Grundstimmung ging noch hundert Jahre später von ihm aus: sie ist die einzige von den zu Anfang des 19. Jahrhunderts geborenen, die ausdauerte.

Und wenn Overbeck der Ansicht war, nur der reine Glaube befähige ihn zu seiner Kunst, so war er im vollen Recht, ebenso wie er im Unrecht gewesen wäre, wenn er gesagt hätte, der Glaube allein befähige zur Kunst überhaupt; das sagte er aber nicht. Er ging mit fromm gescheitelten Locken durch die Welt, aber auch mit einem absichtlich kindlich erhaltenen Geiste. Sein Leben bezeugt dies. Ein riesiges hölzernes Kreuz empfing den Besucher beim Eintritt im Vorzimmer seiner Wohnung, die er fern vom leichtfertigen Schwarm der Reisenden aufschlug. Sie war klösterlich karg eingerichtet; die Werkstätte sein Heiligtum, in dem er wirkte, immer leutselig und bereit, seine symbolischen Absichten an den auf der Staffelei stehenden Werken zu erklären. So erzählt Heinrich Lehmann, der Overbeck nach dem Tode seiner Frau zu besuchen sich beeilte und sehr erstaunt war, daß er den Ausdruck der Teilnahme zurückwies: Er ist ein Anlaß, Gott zu danken und sich zu freuen, sagte der fromme Mann. Unser Leben lang beten wir „Herr, dein Reich komme", und wenn es kommt, heulen und klagen wir, anstatt uns zu bedanken! Als sein einziger neunzehnjähriger Sohn starb, dankte er Gott auf den Knien, daß er ihn vor der Versuchung dieser sündigen Welt bewahrt habe. Wer wird es wagen, angesichts des tiefsten Schmerzes, der ein Menschenherz berühren kann, an der Aufrichtigkeit des Mannes zu zweifeln! Gott hatte seinen Sohn so leben lassen, wie er es von sich selbst wünschte, als Kind, unwissend der Sorgen und Sünden dieser Welt. Ob es dann nicht besser sei, daß er nie geboren wäre, darüber zu grübeln hielt Overbeck gewiß für eine Sünde!

Groß ist die Treffsicherheit, mit der Overbeck eine gewisse Richtung des geistigen Lebens seiner Zeit zum Ausdruck brachte und daher auch der innige Anteil, mit dem die Geistesgenossen ihm und seinem Schaffen folgten. Selbst Fernerstehende riß er mit sich fort; er weckte Gefühle in ihnen, die sonst ihrem Wesen fern standen. Daran ändert der Umstand nichts, daß die Kunstkritik seit dem ersten Tage und bis heute Overbecks Kunst bekämpfte, belächelte und vom ersten Tag ihres Entstehens an für überwunden erklärte. Ihre Lebenskraft durchbohrte nicht Friedrich Vischers scharfe Feder, noch ersäuften sie die Tintenströme der späteren Jahrzehnte. Nur wer noch den Mut hat, sein persönliches Behagen oder irgendeine wissenschaftliche Lehre als Maßstab der Kunst zu betrachten und die aus diesen gezogenen Schlüsse anderen als notwendig zuzumuten, wird die Liebe der Frommen, der Protestanten wie der Katholiken, zu Overbeck und zu seiner Schule für künstlerischen Ungeschmack, für eine ästhetische Schwäche halten können. Solchen Leuten, freilich der Mehrzahl von jenen, die in der Kunst mitreden, kann man nur nach des Malers Müller Rat die Hand zum Abschied rei-

chen, um seines Weges zu ziehen. Gründe für das Gefallen hat jeder bei der Hand; sie sind, um mit Falstaff zu sprechen, billig wie Brombeeren; und aus Gründen ist rasch ein System bereitet. Aber man kann den Gegner, der andere Gründe hat, nicht widerlegen, höchstens überreden. Und so sind denn die eigentlich leitenden Kritiker stets Überreder gewesen.

Das Werk, in dem Overbeck nicht nur seine beste Kraft, sondern sein künstlerisches Glaubensbekenntnis gab, ist das Magnifikat der Künste im Frankfurter Museum. Er erklärte es selbst mit Worten; so die Reihe von Künstlerbildnissen im unteren Felde des Bildes: Mit Michelangelo schließt für Overbeck die Reihe der gottgefälligen Künstler; er habe von der Bewunderung der Antike sich hinreißen lassen, diese als neuen Götzen in seiner Schule aufzurichten; und Raffael fühlte sich nicht so bald in der Kraft seiner auffassenden Gaben, als ihm auch gelüstete, die Hand nach dem Verbotenen auszustrecken und die Schranken der Gottesfurcht als lästig zu überschreiten. Und so wurde denn die Sünde des Glaubensabfalles in der Kunst um eben diese Zeit an vielen Orten zugleich vollbracht, indem man nicht mehr Gott dem Herrn mit der Kunst dienen, sonnen, sondern sie selber auf den Altar stellen wollte. Und billig traf nach Overbecks Überzeugung solche Sünde der Gottvergessenheit auch alsbald die Strafe der Gottverlassenheit, so daß wir mit Staunen die Künste plötzlich in einen Verfall geraten sehen, der uns mit größerem Widerwillen erfüllt als die Erzeugnisse irgendeiner roheren Zeit. Die Neueren haben für Overbeck wohl künstlerisches Verdienst, aber sie haben keinen Raum unter den Meistern der christlichen Kunst. Also nicht Rubens, der Maler der Jesuiten, nicht Murillo, der Maler der siegreichen Inquisition mit aller seiner Inbrunst, nicht Guido Reni mit seiner weichen Tränenseligkeit, nicht die Vollender von St. Peter, des Domes, in dem der Papst sein höchstes Amt vollzieht.

Das Magnifikat der Künste wurde 1840 vollendet. Die katholische Kirche hatte schwere Kämpfe hinter sich. Der Orden, der sie aus den Wirren der Reformationskämpfe mit unerhörter Kraftäußerung herausgerissen hatte, die Jesuiten, hatten das unwandelbare Kirchensystem auch noch im 18. Jahrhundert, obgleich mit schwindender innerer Kraft verfochten. Dem Drängen, namentlich der romanischen Staaten, erst Portugals, dann Frankreichs, Spaniens, Siziliens folgend, hatte 1793 Papst Clemens den Orden aufgelöst. Überall meldeten sich die Bestrebungen, Nationalkirchen an Stelle der allgemeinen zu schaffen, die Kirche im Sinne der Aufklärung zu wandeln; bis die französische Revolution, die Lehre als Privatsache erklärend, die Kirche völlig zu verdrängen, die Priester dem Staat unterzuordnen suchte. Napoleon schien berufen, noch einmal ein Avignon zu schaffen, die Kirche einem Staate dienstlich zu machen. Der Papst wurde gezwungen, nach Frankreich zu kommen, die Franzosen herrschten in Rom, die Zeit der babylonischen Gefangenschaft schien wieder anzubrechen. Das war die Zeit, da Overbeck sich mit der Sehnsucht nach dem Katholizismus erfüllte. Seit dem 24. Mai 1814 war Pius VII. wieder in Rom, nahm wieder Besitz vom Heiligen Stuhl und stellte

den Orden Jesu wieder her, damit er zum zweiten Male den Wiederaufbau der Kirche beginne. Nachdem die Neuerungssucht die Welt in Kampf, Krieg und Verderben gestürzt, war man ihrer müde; das Alte, Überlieferte, Ehrwürdige sollte wieder auf den Thron gesetzt werden; die weichherzige Lehre von der Duldung bekämpft werden. Denn der gläubige Katholik hält die Abtrünnigkeit von der Lehre für ein Verbrechen, für ein Verscherzen des höchsten menschlich-ewigen Gutes: Und wer, dem es Ernst ist um das Wohl der Menschen, kann andere in dieser furchtbaren Gefahr für ihr Heil hinwandeln sehen, ohne helfend einzugreifen, ohne den vernichtenden Feind zu bekämpfen!

So erlebte Overbeck in seiner Jugend eine mächtige Strömung im Katholizismus. Man erkannte in ihm sehr wohl einen wichtigen Mitkämpfer. Aber das dauerte nicht lange. Sobald die Kirche sich wieder gesammelt und befestigt hatte, wurde sie sich auch ihrer alten Grundsätze der Kunst gegenüber bewußt. Man dachte nicht daran, den fürs Mittelalter schwärmenden Deutschen zu beschäftigen, man kümmerte sich wenig um die Begeisterung des Malers, der in romantischem Idealismus nie aufhörte ein lernbegieriger, lenksamer Jüngling zu sein. Die Kirche teilte nicht die Schwärmerei für das 15. Jahrhundert und tat recht daran, denn es war wahrlich für sie kein glückliches gewesen. Sie teilte auch nicht die Begeisterung für das Mittelalter, nicht einmal für dessen Kunst. Es wurde auch jetzt in Rom keine gotische Kirche gebaut, denn Rom war auch jetzt wieder in erster Linie der Sitz des päpstlichen Staates, die Hauptstadt des Nachfolgers der Imperatoren. Es war Overbecks Schicksal, daß er in der Geradheit und Unwandelbarkeit seines lauteren Wesens ein mystisch schwärmender Deutscher blieb. Schon einmal waren der Kirche solche Anhänger lästig geworden. Man erinnerte sich der Tage des Ekkart, Tauler, Heinrich Suso, Johann Ruysbroek und der Gottesfreunde. Man wußte, daß die Kirche gegen ihre Lehre mehrfach mit dem Verdammungsurteil hatte vorgehen müssen; man hatte gesehen, wie die spiritualen Separatistenvereine sich aus der Übertiefe der Grübelei herausgebildet, die Kirche in Lärm und Sorge gestoßen, endlich die Reformation geweckt hatten. Diese Richtung war es nicht gewesen, die der Kirche das Heil brachte, wie man es in Rom verstand. Rom selbst hat ihr nie gehuldigt. Und auch jetzt empfand sich Rom zuerst als politische Macht, die sehr rasch mit dem protestantischen und selbst mit dem katholischen Deutschland in Streit geriet; man war dort keineswegs der Ansicht, daß die nachraffaelische Zeit eine gottverlassene, und daß die vorraffaelische, mystische die wahrhaft christ-katholische sei. Man kannte die Mystiker besser als die deutschen Kunstschwärmer; man lächelte wohl über diese in ihrer täppisch sich überhebenden Begeisterung, in ihrer über die neuesten Errungenschaften nicht hinausschauenden Wissenschaftlichkeit, wenn man las, wie sich in den Köpfen der Jungen die großen Geisteskämpfe des Mittelalters so kindlich, so harmlos als ein Werfen mit lyrischem Zuckerzeug darstellten; wenn man die ungeheuren Kämpfe der Ordensstifter um Selbstreinigung im Vergleich mit dem Klosterleben in sich selbst

verliebter deutscher Künstler betrachtete. Rom hatte auch mit Overbecks Kunst wenig, eigentlich nichts zu tun. Abgesehen von dem Rosenwunder des heiligen Franziskus an der Schauseite von S. Maria degli Angeli zu Assisi (1829) ist keines der Hauptwerke des Meisters von der römischen Kirche bestellt worden. In England, in Mexiko, in Lübeck, in Köln sind wohl Bilder von ihm auf protestantischen und katholischen Altären aufgestellt worden: keine römische Kirche besitzt ein solches. Vielfach erfuhr er Kränkungen, gerade vom Heiligen Stuhl. Erst Pius IX., und zwar in der Zeit seiner liberalen Anfänge, gab Overbeck Aufträge für den Vatikan. Wohl wurde er Präsident der römischen Akademie, aber auf das, was in Rom für die Kirche geschaffen wurde, hatte er keinen maßgebenden Einfluß. Er blieb den Italienern ein Fremder. Denn die Kirche, die sich wieder aufrichtete, tat dies im Anschluß an das 16., nicht an das 13. und 14. Jahrhundert. Sie sah ein, daß nicht die Zeit auf frauenhafte, kindliche Frömmigkeit, sondern auf männliches, planmäßiges, politisches Handeln hinwies. Nicht Franz von Assisi in seiner wunderbar hingebenden Menschlichkeit, sondern Ignaz von Loyola mit seinen auf innere Kräftigung und auf zielsicheres Wollen gerichteten Reformbestrebungen gab der verjüngten Kirche den Inhalt. Und Ignaz von Loyola war kein Freund der Kunst gewesen, er hatte in ihr gleich dem Tridentiner Konzil nur ein Mittel gesehen, äußerlich auf die Menschen zu wirken, sie zu belehren, sie durch Darstellung der schrecklichen Leiden der Heiligen zu erschüttern, sie zur Bewunderung über deren leidenden Widerstand gegen jede Anfechtung hinzuweisen. Nicht die mittelalterliche, sondern die den Dreißigjährigen Krieg vorbereitende Kirche ward in Rom gewaltig: Sie führte die Lehre von der Unfehlbarkeit des päpstlichen Lehramtes zum Siege!

Das Bezeichnende aber an Overbecks Kunst ist, daß sie sich zwar in die Zeit vor der Kirchenspaltung versetzt, daß sie aber trotz aller Begeisterung für Italien deutsch bleibt. Auf das Ausland übte Overbeck mancherlei Einfluß, namentlich auf das protestantische England. Ford Madox Brown sah das Magnifikat der Künste auf der Staffelei und wurde durch das Bild in seiner Erkenntnis als Präraffaelit bestärkt. Aber er malte nicht Heiligenbilder, sondern hielt sich an Shakespeare, und da dieser ganz englisch ist, durch ihn an die Natur. Er malte in seinem gewaltigen Bilde „Arbeit" das 19. Jahrhundert in seinen Bestrebungen.

Gegenüber den philosophischen Strömungen in Deutschland war Overbecks Vorgehen kühn: es widersprach ihnen vollkommen. Vischer trat ihm 1841 mit der vollen Überzeugung wissenschaftlicher Klarheit gegenüber, indem er ihm zurief, die Reformation habe, wenn auch unvollständig in ihrer Kirche, doch durch ihre in Wissenschaft und Weltbildung vollendeten Durchführung den Olymp des Mittelalters ein für allemal rein ausgeleert. Unser Gott, sagt er, ist ein immanenter Gott; seine Wohnung ist überall und nirgend; sein Leib ist nur die ganze Welt, seine wahre Gegenwart Menschengeist. Diesen Gott zu verherrlichen ist für Vischer die höchste Aufgabe der neueren Kunst. Er will die Geschichte als Schauplatz der sittlichen Mächte, die Wunder des Geistes dar-

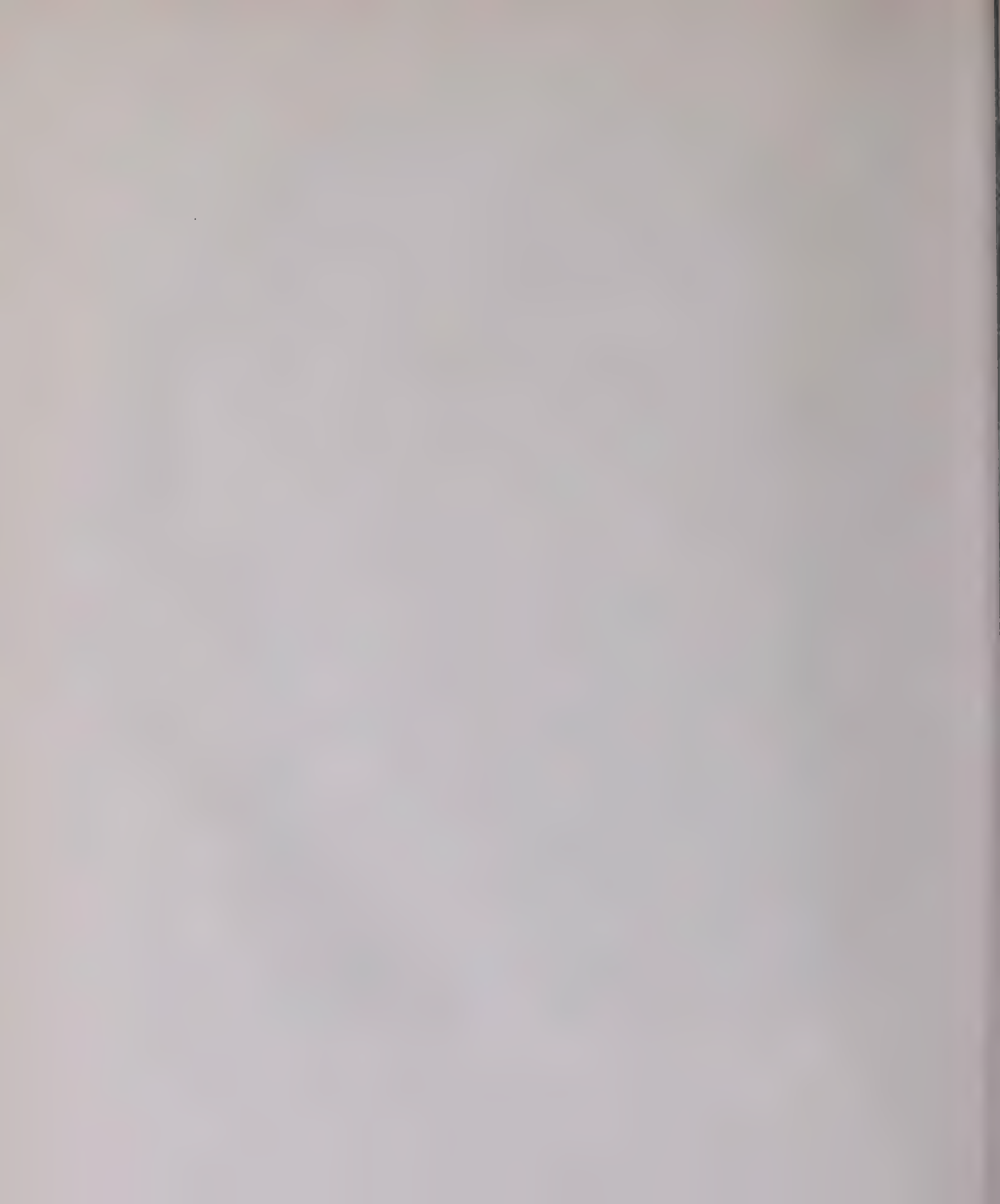
gestellt, die kirchlich religiöse Malerei aufgehoben haben. Sie sei vor dreihundert Jahren des Todes verblichen und nur mit galvanischen Reizen zu neuem Scheinleben zu erwecken. Die Stimmung des Mittelalters kann wohl auf Augenblicke uns ergreifen, nicht aber zum Grundziel für uns werden. Man kann seine Zeit nicht verleugnen, nicht dem Zeitbewußtsein Zwang antun. Die menschliche Jungfrau, die zugleich eine göttliche sei, die außerhalb des Naturgesetzes empfangen habe, gibt es nicht! Es gibt aber eine jungfräuliche Mutter im Sinne des sittlichen Wertes der Keuschheit der Ehe, nicht im Sinne eines Wunders, eines unbegreiflichen Daseins. Vischer glaubt es dem keuschen, reinen, bezaubernden, rührenden Mädchen nicht, die Overbeck als Madonna uns darbietet, daß jenes Kind das ihre sei, sie sei dazu zu sittlich. Das Bild sei schön, die Madonna aber eine Unmöglichkeit. Die alten Maler, die konnten dergleichen malen, sie brauchten sich nicht erst in die Anschauung eines Kindes zu versetzen; und selbst wenn wir dies könnten, würden wir sie, die Ursprünglichen, doch nie in ihrem Empfinden erreichen, nie ihnen gleich werden. Wozu aber Besseres schlechter wiederholen?

Der Aufsatz Vischers ist mit dem Schwung eines Mannnes geschrieben, der sich selbst einsetzt, um eine ihm falsch erscheinende Ansicht zu vernichten. Die ganze Leiter der Empfindungen vom leidenschaftlichen Ernst zum hellauflachenden Hohn in meisterhafter Beweglichkeit. Eine Kritik, wie nicht viele in deutscher Sprache geschrieben worden sind, trotz Lessing. Aber geschadet hat sie Overbeck nicht, so wenig wie Vischers Freund David Friedrich Strauß dem Wunderglauben durch die geistvolle Einführung des Mythus in die Erklärung des Neuen Testaments.

Eine Reihe von Künstlern nahm die von Overbeck ausgehenden Anregungen auf. So zunächst die römischen Genossen: die Veit, Ed. Steinle, Josef Führich seien genannt. Führich ist unter ihnen der tiefste, ein sinniger, jeden Vorgang vor der eigenen Seele entfaltender Künstler. Ein Meister, in dessen Art sich zu versenken wohl lohnt. Das Beste bietet er in seinen Zeichnungen; der Pinsel war ihm minder geläufig, wie den meisten seiner Kunstgenossen. Wer im Inhalt und in der Reinheit des schaffenden Gemütes den höchsten Wert eines Kunstwertes erkennt, der ist der Überzeugung nahe, daß das Versenken in das Handwerkliche auf Abwege, zum Nebensächlichen hinführt; daß also die Kunst, die des wenigsten Könnens bedarf, die von Verführung freiste, die edelste sei. Mit spitzem Bleistifte sauber und sorgfältig zeichnen, der Phantasie im Bilde etwas zu suchen und zu finden geben, also nicht alles, was das Bild bieten kann, klar zum Ausdruck zu bringen, das machte das Werk tief, das gab ihm bei den denkenden Beschauer Wert. Daß in Josef Führich und seinen Genossen die Kraft lag, unter anderen Verhältnissen Realistischeres zu leisten, daran kann nur ein Voreingenommener zweifeln. Es fehlte ihm die Absicht hierzu, nicht das künstlerische Vermögen, denn gerade in seinen Zeichnungen ist eine so feine Empfindung für den Vorgang, ein so vollkommenes Versenken in den Gegenstand, so viel selbständig Erdachtes, so viel echtes Leben, daß man sie nicht wohl aus dem Gedächtnis verliert. Er besaß Lust am Dogmatischen,



PETER CORNELIUS: DAS JÜNGSTE GERICHT



am Grübeln; das beweisen seine Schriften, aber nicht wie bei Overbeck seine Zeichnungen. Hier wollte er nur die Heilswahrheiten, die Leiden Christi und der Heiligen andere mitempfinden machen, das Mitleid mit jenen, das seines Daseins Freude war, anderen zu gleicher Beseligung übermitteln.

Führichs Sohn erzählt, wie jene Werke entstanden. Der Meister arbeitete in seiner Wohnung, in einfach eingerichteter Werkstätte. Das große Altarbild für Stockerau entstand in niederem Raume auf einer Rollstaffelei; der Künstler konnte es nie als Ganzes sehen; die Entwürfe entstanden auf dem Reißbrett. Eines Modelles bediente er sich nicht. Nur einmal, inmitten der Revolution von 1848, nahm er ein solches, weil die Unruhe ihn schwächte. Er arbeitete sonst aus der Fülle innerer Gestalt heraus, vertrauend auf seinen Gott, daß dieser ihm die rechten Wege weise. Man kann das schlichte, sinnige, fromme, in sich zufriedene, beglückte Leben des Meisters, wie es uns sein frommer Sohn darstellte, nur mit herzlicher Freude betrachten: Diese Kinderseele an Reinheit, an gottseligem Weltvertrauen, an Gelassenheit und bescheidenem Gehorsam gegen die Ordnungen der Welt; dieses Gefühl für die Pflicht, den Autoritäten zu vertrauen, sich ihnen unterzuordnen. Künstlertum war ihm dauerndes Kindertum. Man wird sich zu einem solchen sündenfreien Dasein von ganzem Herzen hingezogen fühlen; man versteht, warum den Hilflosen helfende Freunde stets umgaben; man erkennt, warum Männer wie Führich sich so ganz in eine ältere Kunst versenken konnten: hielten sie diese doch für gleich gläubig und gleich harmlos, wie sie selbst zu bleiben den innigsten Drang hatten. Führich wehrte sich mit aller Kraft des Herzens und Geistes gegen die Erkenntnis des seine künstlerische Sicherheit Bedrohenden, wie etwa ein träumerisches Kind gegen die Einsicht, daß nicht das Christkind den Weihnachtsbaum schmücke. Das alles spricht aus seiner Kunst mit einer herzgewinnenden Einfalt, die nur an der Tiefe seiner Schriften zu messen ist. Und wer dies Kindertum in der Kunst sucht, wessen Empfinden in solchem Kindertum die Vollendung, die höchste Stufe des in Gott beruhigten Menschentums erkennt, dem wird kein Beweis der Welt ausreden, daß wir nicht alle in diesem Leben Kinder bleiben können und bleiben sollen. Er will nicht wissen von der Zeit der Mannheit; davon, daß man der Versuchung auf die Dauer nicht durch Flucht begegnet, sondern durch Erkenntnis und Kampf; daß auf die Zeit des Fra Angelico ein Savonarola kommen mußte, auf die des Betens eine solche des Handelns.

Von anderer Art war Peter Cornelius. Der kleine Mann mit der breiten Künstlerstirn und den blitzenden Augen war auf Kampf gestellt, es drängte ihn, sich und seine Ziele in der Öffentlichkeit zu betätigen, sie der Welt aufzuzwingen. Dazu bot ihm der Ruf des Kronprinzen, späteren Königs Ludwig I. von Bayern, nach München Gelegenheit und die gewaltige Aufgabe, die Ludwigskirche mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichtes zu schmücken, also mit Michelangelo und mit Rubens in Wettbewerb zu treten.

Ein katholischer Geistlicher, Franz Bole, gab eine Beschreibung von sieben Meisterwerken der Malerei heraus. Er hat Michelangelos Jüngstes Gericht mit unter diese auf-

genommen, erklärt aber, weil dem so sei, habe er seinem Buch nicht den Titel: Sieben Meisterwerke der christlichen Malerei geben können; denn bei der monströs materiellen Steigerung ins Gewaltige in dem Altarwerk der Sixtinischen Kapelle habe der große Florentiner nur zu oft die Heiligkeit des Ortes und Gegenstandes seines Bildes außer acht gelassen. Christliche Kunst fordere die Darstellung des Menschen in seiner Ganzheit, also beherrscht durch das höhere Wesen dieser Ganzheit, fordere also den Geist im Vollbesitze der Seligkeit in Gott. Was sollen die Turnkünste der nur dem Leibe, nicht der Seele nach geschilderten Machtgestalten Michelangelos auf einem Altare, die in ihrer Nacktheit anstößig sind, während doch Kleider nur die Symbolik erleichtern? Warum wagte Michelangelo nicht die Nacktheiten seiner Zeichnungen auch auf die Jungfrau auszudehnen? Welch schlagende Selbstverurteilung des Bildes aus dem Grunde seines doch gläubigen Herzens heraus! Welcher Sieg einer noch in den Grundsätzen der Kirche erzogenen Natur über die eigenmächtige psychische Virtuosität! Das Schlimmste aber an dem Bilde sei der Bruch mit der Überlieferung. Zu Michelangelos Zeiten herrschte noch die Welteinheit im Rahmen christlicher Bildung, arbeitete man noch an einem allumfassenden Bau, jedes Volk nach seinem Können, in seiner Weise; damals sprach die Kunst noch in einer von allen angenommenen Sprache, in festen Formbildern, die jedem geläufig waren. Aber Michelangelo verfiel der schrankenlosen Autonomie des Individuums, schuf aus dem ihn beherrschenden Drange ein Werk mit gewaltigen, bewegten Gestalten, das jedoch dem christlichen Sinne nicht entspricht. Sein Christus ist der gewaltigste unter Riesen, aber die christliche Anschauung findet den Herrn in ihm nicht wieder. Ein zwieschlächtiges Wesen geht durch das ungeheure Werk: tief christliche Züge in einzelnen Gestalten und Vorgängen und eine sinnebetäubende Schaustellung von Körperhaltung, Schnelle, Beweglichkeit. Es ist die großartigste Verirrung auf dem Boden der christlichen Kunst, ein folgenschweres böses Beispiel. So der katholische Geistliche, der nur ausspricht, was die Kirche von jeher über das Bild dachte.

Dem stellte Cornelius sein Jüngstes Gericht entgegen. Zunächst eines: Die Gestalten sind fast alle bekleidet; Papst Paul III. hätte nicht davor, wie in der Sixtinischen Kapelle, zu sagen brauchen, das Bild passe besser in eine Badestube oder in ein Bordell; kein Daniele da Volterra hat nachträglich die der Kirche anstößigen Blößen zu übermalen gehabt. Und dann: nicht die eigene Anschauung ist Gegenstand des Bildes, nicht das stürmische Erfassen eines leidenschaftlichen Vorganges, sondern die Ruhe theologischen Denkens, ein sorgfältiges Abwägen, eine außerordentliche Besonnenheit bei großer Kraft. Alles was die Kirche an Michelangelos Werk auszusetzen hatte, vermied Cornelius. Nicht ein bestimmter, nicht der gewaltigste Augenblick aller Geschichte wurde dargestellt, sondern die Lehre von diesem Augenblick. Christus, der bei Michelangelo der riesenmäßig niederschmetternde Vernichter des Bösen ist, eine Gestalt, deren mächtige Erregung alle Gestalten erbeben macht, ist hier der ruhig und gerecht Abwägende. Eine Hand verurteilt, die andere bietet Gnade, das Gesicht sieht geradeaus,

gehälftet in Empfindung. Das ist der richtige Ausdruck der dogmatischen Lehre. Aber das stört die künstlerische Wirkung; das macht die Gestalt, die doch immer nur die eines Menschen sein kann, lahm, kraftlos, ihr Walten undeutlich; während bei Michelangelo gerade die völlige Beherrschung des Riesenbildes durch eine Bewegung Christi dem Ganzen den nicht durch das Dogma, sondern durch einen Blick für den Beschauer erkennbaren Inhalt gibt.

Ebenso im ganzen Bilde ein planmäßiger Aufbau, ein Verteilen in die Fläche, eine leicht übersichtliche Linienführung. Cornelius hat in Rom sehr viel gelernt, er hat namentlich Thorwaldsen viel zu verdanken. Sein Faltenwurf ist klassisch, seine Gestalten sind antik empfunden. Es ist zwischen seinen späteren Werken und jenen seiner Vorgänger nicht mehr der scharfe trennende Unterschied, den er in seinen Jugendarbeiten feststellte. Er hat sich zur alten Kunstvollendung hinübergeneigt, namentlich im Aufbau. Bei Michelangelo tropfen die Gestalten von den dichtgedrängten Menschenwolken oben herunter, sie bewegen sich in einem tiefen Raum vor- und hintereinander, der Vorgang ist ungeheuer groß! Bei Cornelius lauter Gruppen; Gruppen, die für sich fertig sind, denen nichts fehlt im Aufbau und Inhalt, wenn man sie für sich herausschneidet aus dem Bild. Überall klare Kompositionslinien; Menschen- und Engelleiber, die Ketten bilden, um von Gruppe zu Gruppe den zeichnerischen Zusammenhang zu schaffen; Gestalten, in denen eine weiche, sentimentale Schönlinigkeit mit der Härte der Darstellung in Widerspruch steht; wenigstens ist's für die Nachlebenden so! Dafür Beziehungen, unendlich viel Beziehungen, über die man Bücher der Verteidigung und Ablehnung schreiben kann; jeder Kopf, jede Haltung überlegt, nicht im künstlerischen Sinne, sondern vor allem in der Absicht, sie viel sagen zu lassen, Ausdruck und Inhalt zu geben. Durch diese grübelnde Vertiefung kommt in sein Bild eine eigene Trockenheit. Ich spreche nicht von der kühlen und doch bunten Farbe, die bei Cornelius stets nur eine unwillig gebotene Zugabe ist, sondern von den Gebieten, in denen er selbst seine Lebensaufgabe sah. Denn der Künstler hat das freie Recht, sich die Ausdrucksmittel zu suchen, die er braucht, und andere haben nicht jenes von ihm zu fordern, was gerade sie wünschen. Ich spreche nur von der Wirkung des Kartons, oder von jener, die das Bild in der Photographie ergibt, im Vergleich zum Bilde des doch auch die Farbe stiefmütterlich behandelnden Michelangelo. Wenngleich bei Cornelius einzelne Figuren kleiner gezeichnet sind als die anderen, also als weiter hinten schwebend gedacht sind, wirkt doch bei ihm das ganze Bild als Fläche. Die Schwebenden erscheinen wie mit einer unsichtbaren Nadel an die Wand angespießt, sie sitzen auf ihr fest. Denn bewegten sie sich, so fiele der ganze mühsame Aufbau über den Haufen. Man glaubt keinem recht die Bewegung, man bittet im Geist: Haltet still!

Wie anders erschien Cornelius den Männern seiner Zeit als späteren. Freilich nicht allen. Das, was diese empfanden, das war den Malern schon vieler Orten klar, damals, als die Bilder entstanden. Mein Vater sprach nur in den Ausdrücken größter Hoch-

schätzung von dem gewaltigen kleinen Mann, der alle, die ihm nahe kamen, in die Fesseln seines Geistes schlug, aber mit einem stillen Grauen von seiner Kunst: Das ist sehr groß, aber das hilft uns nicht weiter! Noch war die Formel nicht in jene ungelehrten Künstlerkreise gedrungen, mit der man sich der Ästhetik hätte erwehren können. Mit dem Schimpfen auf die Kunstschreiber allein, so eifrig es betrieben wurde und so berechtigt es war, konnte man sich auf die Dauer nicht helfen. Der Ruf nach dem Künstlerischen in der Kunst wurde noch übertönt durch den nach dem Inhaltlichen. Die Kunstgelehrten, die von Italien zurückkamen, erklärten, daß Cornelius selbst in seinem Verhältnis zur Farbe so unrecht nicht habe. Das Monumentale im Stil, sagt einer, wird immer eine gewisse Mäßigung und Schlichtheit der Farbe bedingen. Nicht sollte damit das Unvermögen beschönigt werden: Der Maler tue gut, zu zeigen, daß er in der Tontiefe nicht weiter gegangen sei, weil er nicht weiter gehen wollte. Der Karton habe tatsächlich große Vorzüge vor dem Bild. Ich lasse einen Neueren, Max Klinger, statt meiner hier reden: Die Zeichnung lasse der Phantasie den Spielraum, das Dargestellte farbig zu ergänzen, sie überlasse das nicht unmittelbar zur Hauptsache Gehörige ebenfalls der schaffenden Phantasie; sie könne den Gegenstand so von der Umgebung loslösen, daß die Phantasie den Raum schaffen müsse, in dem er steht; und all das sei möglich, ohne daß die Zeichnung im mindesten an künstlerischem Wert verliere. Der verlassenen Körperhaftigkeit dient die Idee als Ersatz — so drückt Klinger sich aus. Er sagt damit, was schon vor ihm die klassische Ästhetik unter dem Begriff der Abstraktion vom Zufälligen erkannt hatte. Dessen war man sich damals völlig klar, daß Übersinnliches nicht realistisch dargestellt werden könne, ohne ins Lächerliche zu verfallen; daß die allegorisch beabsichtigte Gestalt nicht sachlich wirken dürfe. Und darum meinte man, daß ihr auch in der Farbe nur ein Halbton zukomme, gerade um sie von der als platt verschrienen Wirklichkeit abzulösen. Man trennte sich schwer vom Karton, ließ schwer von der Idee, um zur Körperhaftigkeit zu gelangen. Nur langsam verbreitete sich die Ansicht, daß die Farbe sich mit dem höheren Geschichtsbild unter Umständen vertrage. Namentlich Genellis Raub der Europa bewies vielen, daß der Idealstil tiefer in die Farbe zu gehen vermöge, als Cornelius meine, ohne an Idealität einzubüßen.

Cornelius selbst aber hielt fest an dem Kampf gegen den Naturalismus, den Materialismus. Die Dinge im Bild sollten nicht so aussehen wie in der Natur! Es war seine Absicht nicht, farbige Wirkungen, Lichterscheinungen wiederzugeben. Nicht umsonst sagte er zu August Riedel, der diese Absicht gerade zum eigentlichen Ziel seiner Kunst erwählt hatte: Sie haben erreicht, was ich mein Leben lang mit größter Anstrengung vermied. Mit Absicht vermied er auch die geschichtliche Genauigkeit. Denn er wollte nicht Geschichten erzählen, sondern die Geschichte in ihrem Geist erfassen; nicht Hosen und Lanzenspitzen, Waffenröcke und Rüstzeug, sondern Menschen darstellen, Menschen als Träger von Leidenschaften, Tugenden, Lastern, Gedanken. Es war eine neue Form der Allegorie, die er suchte; eine solche, die nicht durch natürliches Beiwerk, sondern

durch den bildlichen Zusammenhang von Gestalt zu Gestalt zu lösen sei; eine solche, die der Beschauer im bildenden Gedanken nachschaffen solle; in die er sich vertiefen müsse, um die Freude des Findens zu genießen; die man erwerben müsse, um sie zu besitzen. Das forderte eine andere Behandlung der Kunst, als die früher und später ihr gegebenen Aufgaben; Cornelius ist mit anderem Lichte zu beleuchten, als neuere Meister, will man ihm und seiner Art wirklich gerecht werden.

Cornelius ist Idealist nach der Seite der Erfindung, sagt Fr. Vischer, denn er neigt durchaus zum direkten Ausdruck von Ideen durch übersinnliche Gestalten; nach der Seite des Stils ist er Realist im besten Sinne des Worts durch die strenge, herbe, Dürerische Kraft der Individualisierung und Charakteristik, die nichts von akademischer Allgemeinheit der Formengebung weiß. Solche Aussprüche muß man sich vergegenwärtigen, um Cornelius aus seiner Zeit messen zu lernen. Man muß ihn würdigen, als die lautschallende Antwort auf die Forderung der tiefsten, jedenfalls der eigenartigsten Denker der Zeit. Der Künstler soll den Menschen erziehen, ist Fichtes Wunsch, er kann es, während der Gelehrte nur den Verstand, der Moralist nur das Herz bildet. Die Welt wird durch Gedankentätigkeit frei. Die Kunst gibt dem beschränkten, unbedeutenden, eingeengten Körper Leben, Fülle, Wiedergeburt aus sich durch die Schönheit. Cornelius war der Mann, der das Beschränkte mied und aus großem Geist das der Zeit groß Erscheinende aufbaute. Er wußte in endlichem Bilde ein Unendliches zu fassen, die Welt in ihrem ganzen Umfange, Gott und sein höchstes Amt, Christus und die Erlösung, die Schönheit Griechenlands und die Glaubenstiefe des Mittelalters zu vereinen; die Urbilder der Dinge aus dem, was wir von ihnen auf Erden sehen, herauszuziehen; in ihm hat die Schönheit mit der Idee jene vollendete Vereinigung von Subjektivem und Objektivem gezeugt, die Schelling als das höchste Mittel der Erkenntnis feierte. Hier strahlte der Gedanke durch den Stoff hindurch, hier äußert sich das rein Geistige in sinnlicher Form, hier sind mithin nach Hegels Ansicht die tiefsten Aufgaben und die höchsten Wahrheiten des Geistes sinnlich wahrnehmbar gemacht. Die letzte Aufgabe der Kunst ist gelöst; das Geistige spiegelt sich rein in der Form wieder.

Niemals ist mehr über das Wesen der Kunst nachgedacht worden, als zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Sie bildete ein Hauptfeld der gesamten Denkarbeit, weil sie zu den steinigsten Gebieten der Philosophie gehörte. Das Ziel alles dieses Denkens war, von der Höhe metaphysischer Erkenntnis die Kunst und ihre Werke zu verstehen und die Gesetze aus der innern logischen Übereinstimmung zwischen Erkenntnis und dem, was man als hohe Kunst erkannte, zu finden. Aber diese Übereinstimmung wollte sich nicht einstellen. Nebenbei arbeiteten Künstler und Kunstgeschichte daran, die Menge dessen, was als gute Kunst anzuerkennen sei, und somit die Verwirrung zu vermehren. Mit der größereen Vielgestaltigkeit des als schön Erkannten kamen die Gesetze immer mehr ins Schwanken, die die grundlegenden Philosophen mit wahrhaft rührender Unkenntnis der Kunst geschaffen hatten. Denn ihnen galt als solche nur was der idealistische Geschmack

für edel erklärte: Nur ein paar Brocken des Gesamtschaffens! Aber die neuen Künstler konnten das Sehnen der Ästhetiker erfüllen, konnten sich mit ihren Gedanken wappnen und eine philosophische Kunst herstellen. Das hat Cornelius getan. Die Irrtümer seiner Zeit sind ihm in anderen Zeiten als Schwächen angerechnet worden. Es waren aber nicht Kindereien, die er betrieb; er war in der Hingabe an die edelsten Ziele seiner Zeit ein großer Mann, wenngleich die Ziele späteren Tagen verkehrt erschienen. Pecht, der selbst ein Schüler Cornelius' war, sagt ganz richtig, daß diesem die Malerei eine Prophetin gewesen sei, die die sittlichen Begriffe reinige, die Gefühle veredele, die Ideale der Zeit gestalten solle; daß sie die Lehrerin und Erzieherin des Volkes sei. Cornelius stieß einen Weckruf aus zur Verinnerlichung, zu einer starken Selbstzucht. Seine Kunst enthielt sich bewußt des Reizenden; sie wollte nicht einen bequemen Genuß bieten; nicht eine Kunst für satte Bäuche sein. Sie wollte Arbeit auch vom Beschauer; der sollte sich mühen, den höchsten Gedanken sich nähern. Darin liegt ein Stück der großen Aufgabe der Zeit für unser Volk, jener Wiederaufrichtung von innen heraus aus tiefem Verfall. Es ist bezeichnend, daß kurz nach dem Kriege von 1866 Hermann Grimm es für angezeigt hielt, wieder auf den Meister hinzuweisen, den er mit Goethe auf eine Stufe stellte: In vierzig Jahren, rief er aus, wird Cornelius uns geschichtlich geworden sein, in ganz anderer Gestalt dem Volke vor Augen stehen, als ein Lebendiger, der die Geschichte in jugendlicher, echter Kraft aufsteigen läßt, und dessen gesamte Tätigkeit eine glänzende, jedem verständliche Seite in dem Buch bildet, in dem der Ruhm deutschen Geistes zu lesen ist!

Das Prophezeien ist ja leicht. Die vierzig Jahre sind längst erfüllt. Einstweilen freilich steht es noch schlimm darum, daß jeder Cornelius' Kunst zu lesen lerne; daß seine Kunst unserem Volke verständlicher geworden sei. Richard Muther sagte 1893, endlich seien wir von jener Überlastung des Gehirns geheilt, an der wir der Kunst gegenüber litten: Der hochtrabende Gedanke mache an sich kein Kunstwerk; Gedankentiefe allein sei ein Ding, das mit Künstlertum blutwenig zu tun habe; der Inhalt für sich, und möge er welterschütternde Ideen umfassen, mache niemals die Kunst aus; die Geschichte, die erbarmungslose, sei daher nach einem Augenblick des Besinnens über Cornelius zur Tagesordnung übergegangen.

Und einstweilen hat Muther gewiß die Mehrheit für sich, trotz erneuter Versuche, dem deutschen Volke Cornelius nahe zu bringen. Man gehe in die Säle, die Cornelius ausmalte oder in denen seine Kartons hängen, wie etwa in jene für ihn erbauten in der Berliner Nationalgalerie. Mit einem Gefühl der Angst flüchten die Beschauer, die sich dorthin verliefen. Zornig blickt der gewaltige Breitschädel des Meisters von der Riesenbüste auf ein Geschlecht, das seiner nicht verlangt. Und wie in Berlin, das er eine gottvergessene Stadt nannte, ist's in München. Die kleine, aber vornehme Gemeinde, die seinem Andenken lebte, ist ausgestorben: Grimm, ihr Seelsorger, hoffte, daß die ganze Welt zu dieser Vornehmheit sich aufraffen werde. Er hat die Welt schlecht verstan-

den! sie wird nie geistreich werden. Es ist Cornelius' Kunst zu sehr aus überstiegener Philosophie geboren, um wirklich weise sein zu können. Denn die Weisheit ist stets einfach. Hätte er in einer einfacher denkenden Zeit gelebt, so wäre er, ein großer Mensch, vielleicht auch ein wirklich großer Künstler geworden.

Und doch! Als ich einmal mit einer Anzahl von Schülern vor Cornelius' Kartons in der Absicht trat, die Schwächen des Meisters zu zeigen, die Durchsichtigkeit und Dürftigkeit seiner Art aufzubauen, die Härten seiner Körperbildung, die Trockenheit seiner Darstellung, begegnete mir ein merkwürdiges Ereignis. Ich vergesse den Tag nicht leicht. Wie der Meister mir ins Konzept hineinfuhr, wie im Hinsehen aus der kühlen Zeichnung doch ein gewaltiger Geist aufwuchs, den man nicht mit jenem Tagesgeschmack messen darf, unter dessen Macht jeder steht. Er ist tot und ich lebe! Das ist der einzige Vorteil, den ich über ihn errang. Aber der Tote erwacht, wenn man ihm durch seine Werke hindurch in die Seele schaut. Da wirkt noch eine Kraft, die nicht mit begraben wurde, eine Kraft, die nur von einem großen Menschen ausgeht, einem Unsterblichen. Cornelius ist noch nicht überwunden. Er ist einer der wenigen aus der Frühzeit des vorigen Jahrhunderts, der uns noch einmal überwinden wird. So denke auch ich, weil ich mit ihm fertig geworden zu sein glaubte. Nicht wird er auf die Massen wirken, wie Grimm hoffte, nicht werden unsere Künstler seine Denk- und Schaffensart wieder aufnehmen: aber wer Geschichte erkennen will, wird seinem Gedankengange wieder mit Aufmerksamkeit folgen; wer in dieser nicht nur eine Reihe von staatsmännischen Schreibereien und von Feldzügen sieht, wird über Cornelius und die Macht seiner Kunst anders urteilen als Muther. Denn nicht Höhe und Tiefe, sondern Breite des Geistes und der Bildung schaffen der Kunst den Boden. Die Einheit des Bildungsstandes macht die Stärke eines Volkes aus, gibt die Grundlage zu einer echten Blüte. Und somit wird Cornelius wohl auch in Zukunft nie populär werden, weil er nicht einfach war. Aber er war ein gewaltiger, tiefer und ernster Mensch, ein notwendiges Glied in der Entwickelung unseres Volkes und damit in der Entwickelung unserer Kunst.

Cornelius war nacheinander Direktor der Düsseldorfer und der Münchener Akademie. Er suchte den Kunstunterricht, der bei seinen Mitstrebenden so arg in Mißachtung geraten war, auf seine Weise zu heben. Daß es ihm nicht gelang, daß kaum einer seiner Schüler zu wirklicher Selbständigkeit kam, außer im Kampf mit dem Meister, ist eine Folge nicht nur der Knorrigkeit, sondern auch der erdrückenden Größe dieses Mannes.

Der eigentlich erste große Erfolg der jungen Schule fiel der Düsseldorfer Akademie zu, nachdem Cornelius sie verlassen und sein römischer Genosse Wilhelm Schadow dort die Leitung übernommen hatte. Seit 1828 und 1830 verkündeten die Berliner Preßstimmen den Ruhm der jungen Richtung in immer stürmischeren Tönen. Die Sehnsucht des deutschen Volkes sei befriedigt, endlich eine deutsch-volkstümliche Kunst geboren.

Wilhelm Schadow war ein echter Berliner, klug, vorsichtig bei äußerem Sichgehen-

lassen, des Wortes mächtig, anschmiegungsfähig, doch ohne eigentliche Selbständigkeit. Neben ihm hatte Wilhelm Wach in Berlin Erfolg gehabt, als der erste nach dem Kriege, der sich wieder in Paris bei David und Gros Lehre holte und sich in Rom den Romantikern entgegenstellte, seine sorgfältigere Schulung und einen etwas stark zur Schau getragenen Protestantismus als Kampfmittel benutzend. Er bekundete diesen dadurch, daß er zum Ärger der Katholiken auf einem Bilde die Madonna zwischen Luther und Melanchthon setzte, alle in schöner Farbe und sorgfältiger Beobachtung, nach seiner französischen Kunsterziehung. Den Erfolg, den er hatte, mußte Schadow in seiner Weise wettmachen. Er war deutsch und mittelalterlich, ohne dabei aufzuhören, ein zierlicher Weltmann, lustig, stutzerig und in Gesellschaft anmaßend, mit untermischter Demut zu sein. Das Christentum auf der Zunge treibt mir am meisten die Galle ins Blut, sagt Henriette Herz weiter über ihn. Sieben Jahre später ward sie freilich selbst Christin schwerlich aus viel tieferer Empfindung als der Maler, den seine Kunst nach Rom führte.

Wach hatte die Berliner gelehrt, ohne sorgfältigere Naturbeobachtung gehe es in der Kunst nicht weiter! Schadow führte sie in seine akademische Schule ein. Es gelang ihm dadurch ebenso wie Cornelius durch die Größe seines ganzen Wesens, seine überragende Persönlichkeit, die Schüler für sich zu begeistern, und zwar, ohne daß er sie überragt hätte. Man lese die Festrede von Julius Hübner bei der Enthüllung seines Denkmales 1869, um zu sehen, wie verehrungsvoll die Schüler an ihm und seiner Lehrart hingen; freilich verteidigt Hübner schon seine eigene Stellung in dieser Rede, ist seine Begeisterung schon zu gutem Teil Abwehr. Schadows Lehrplan bietet wenig Neues. Wieder der Gips, die Antike als Anfang aller Kunst; er war der Meinung, daß auch dem Landschafter durch sie geholfen werde, daß sie ihm sicher nichts schade. Dann kommt die Drapierung am Gliedermann; dann der vorläufige Begriff vom Kolorieren durch Nachmalen fremder Skizzen. Das heißt alles zusammen: Zunächst muß die Schönheitsmanier gelernt werden, ehe der Künstler die Natur sieht. Nun soll er komponieren, zeichnerische Entwürfe zu Bildern schaffen, die einen rein poetischen Erguß darstellen sollen. Zu diesem sind nachträglich, und das ist Cornelius gegenüber die große Neuerung, Modelle zu suchen. An diesen ist zu prüfen, ob der Mensch fähig sei, die im Entwurf gewählte Stellung einzunehmen. Die Wahl der Modelle ist schwierig; wie wenige vermögen den „ideeierten Charakter" vorzustellen, wie wenigen ist eine gute Haltung abzuzwingen! Endlich wird die Farbenskizze gemacht, um Verteilung von Licht und Schatten, Farbe und Ton festzustellen, und diese wird wieder durch Skizzen an der Natur auf ihre Durchführbarkeit geprüft: Zweite wichtige Neuerung! Schadow hat dies alles in einer eingehenden Denkschrift niedergelegt, gibt also volle Klarheit über seine Lehrart.

Es ist ein höchst wunderliches Vorgehen, das nur aus der ganzen Auffassung der Kunst begreiflich wird. Für Schadow ist ein gutes Bild die Verwirklichung eines Gedanken

in Form und Farbe. Das ist das Ergebnis von Schellings Lehre, nach der die schöne Form nur insofern Wert habe, als sie Ausdruck des Inhaltes sei; sonst wirke sie nur als Sinnenreiz. In Düsseldorf trat die Ansicht in Wirkung, daß Werke, die ihren Anfang von der Form genommen haben, statt des Vollendeten, Wesentlichen, Letzten, nur eine unausfüllbare Leere geben müßten; daß an ihnen das Wunder ausbleibe, durch das Bedingtes zum Unbedingten, Menschliches zum Göttlichen sich erhebe. Schadow riet daher auch dem Beschauer wie dem Kritiker, im Bilde zunächst den Gedanken zu suchen, und zwar beim Erhabenen wie beim Gemeinen, ja selbst beim Bildnis als dem gemeinsten, weil fast Gedankenlosen. Ohne Gedanken ist das Bild wertlos, der Gedanke ist der höchste Maßstab für seine Bedeutung. Das gibt denn auch die Erklärung dafür, daß auch Schadow von Landschaft und Sittenbild wenig wissen wollte als von gedankenarmen, also gemeinen Künsten. Dann sollte der Beschauer darauf sehen, ob im Bilde der Gedanke dem Gegenstande entspreche, ob Örtlichkeit, Handlung und Menschenart richtig genommen seien. Man erkennt also deutlich, daß sich Schadow ein Bild nur als Darstellung eines vorher schon fertigen Gedankens erklären konnte. Er stand also zum Gedanken wie der Schauspieler zur Rolle, im besten Fall wie der Schauspieler, der die selbst gedichtete Rolle gibt. Es ist kein Wunder, daß man einem der besten Schüler Schadows, Theodor Hildebrandt, geradezu nachrühmte, er habe zu seinem König Lear seine Studien am Schauspieler Ludwig Devrient gemacht. Düsseldorf wurde zu einer Pflegestätte des gesellschaftlichen Spieles der Lebenden Bilder. Malten die Künstler doch solche, hatten sie doch die Gruppe im Entwurf fertig, ehe sie die Leute aussuchten, denen sie die einzelnen Rollen übergeben konnten; waren sie doch glücklich, im befreundeten Maler das Modell zu finden, das ihren Gedanken aufzunehmen und darzustellen verstand. Auf Karl Friedrich Lessings Bildern nannte man öffentlich die einzelnen Maler, die ihm diesen Freundschaftsdienst leisteten. Der Graf Athanasius Raczynski, der 1836 begeistert ein Buch über die Schule der jugendlichen Düsseldorfer schrieb, erzählt, zu Lessings Trauerndem Königspaar habe Schadow selbst Modell gesessen. Welchen Wert, fragt er, wird nicht diese Skizze haben! Er meinte, sie sei der Anfang einer neuen Zeit, einer Umwälzung des gesamten europäischen Schaffens, einer Durchdringung der Natur mit dem hohen Geiste gesteigerter Erkenntnis vom Werte der Idee in der Kunst.

Man bedenke wohl, daß Schelling als Lehrer der nun zur Tat werdenden Ästhetik sich um das Naturschöne gar nicht kümmerte, daß ihm nur das Kunstschöne galt. Daher mußte er auch die Natur als Vorbild der Kunst leugnen, ja er betrachtete die Kunst als Grundlage für die Beurteilung der Natur. Die Maler suchten in der Natur nach den in ihren Entwürfen festgestellten idealen Gestalten. Daß sie sich nicht mit dem reinen Kunstschönen, nämlich dem Entwurfe begnügten, sondern diesen an der Natur prüfen wollten, das ist ihr Realismus, wegen dessen sie so viel gefeiert und so viel angegriffen wurden. Cornelius hielt dies für ein Herabziehen der Kunst in die platte Wirklichkeit.

Denn das Modell ist, wie sein schreibender Schildknappe Riegel ausführt, doch nur eine Krücke, an der der Künstler, der nicht gehen kann, wenigstens zu hinken versucht. Dieser müsse die Gestalt beherrschen, die Natur soweit kennen, daß er aus ihr heraus freischaffend den Entwurf in allen Teilen vollenden könne. Dagegen warf Schadow Overbeck und versteckt auch Cornelius vor, daß sie das Lernen aus der Natur, wenn auch nicht für sich, so doch für ihre Schüler zu sehr vernachlässigten. Das erstaunliche Formengedächtnis wie sie haben nicht alle; und diese müssen unweigerlich in Manier verfallen. Da jedoch nichts schwieriger sei als die zweckmäßige Anwendung des aus der Natur Erlernten auf den gegebenen idealen Gegenstand, und da jedes Kunstwerk entweder eine zu wenig oder zu viel naturalistische Seite habe, so sei in Rom das Lernen nach der Natur als schädlich bald wieder fallen gelassen worden. So tadelt Schadow. Er aber und seine Schule ließen sich die Mühe nicht verdrießen, sie überarbeiteten die Skizze so lange, bis sie zum Bilde sich eignete, bis aus der Krücke ein handlicher Stecken geworden war. Man lese in Raczynskis Buch die Liste jener, die unter Schadows Leitung 1834 arbeiteten. Unter den 39 sind fast nur Namen, die in der Folgezeit mit Ehren genannt wurden, und die noch heute in der Kunstgeschichte fortgeschleppt werden. So hat unverkennbar die Krücke die Künstler gut gestützt, ihnen das Laufen ganz außerordentlich erleichtert und sie zu einer Gleichartigkeit im Wandel gebracht, daß sie gegenseitig ihre Werke mit der aufrichtigsten und ehrlichsten Bewunderung betrachteten. Sie hatten neben dem großen Gedanken und der erhabenen Zeichnung nun auch die Form und Farbe der Natur, die Wahrheit, soweit diese einem höher Denkenden zu gestatten sei. Damit waren sie endlich auf der Höhe italienischer Vollendung angelangt. Rief doch ihr Lehrer und Führer Schadow selbst mit lauter Stimme weit hinaus, daß seit Raffael und Michelangelo nichts Besseres gemacht worden sei als der Jeremias des blutjungen Berliner Bankiersohnes Eduard Bendemann, nichts, was mehr Adel und einen reineren Geschmack verkünde. Das hatte seine unverkennbare Spitze gegen den Alten in München, den Cornelius, der die Natur nicht genug kannte und sie daher in Acht und Bann tat. Die Kritik stimmte freudig in Schadows Ruf ein. Die Dichter fingen an, aus den Gemälden Geschichten herauszulesen. Nicht nur das Dargestellte, sondern über dieses hinaus der fernere geistige Zusammenhang beschäftigte die Geister. Was habe ich mir hier vor dem Bilde zu denken? war die Frage des fleißigen Beschauers; denn Vergangenheit und Zukunft sollte, der alten Regeln G. E. Lessings, des Dichters, eingedenk, im Kunstwerke zugleich zur Klarheit kommen. Ja man liebte es, statt der eigentlichen Handlung die Wirkung dieser, ihren Widerklang in den Gemütern vorzuführen, somit aus dem Drama in die Lyrik hinüberzulenken, die vor allem als echtes Dichterwerk galt. Das ist's, was K. F. Lessing, der Maler, in Uhlands Schloß am Meer, fand, was die Darstellung Klagender, vom Schicksal Überwundener beliebt machte. Uhlands Gedicht blieb lange in aller Gedächtnis, K. F. Lessings Bild kennen nur noch die Kunstgelehrten. Die Geschichte hat den Propheten unrecht gegeben, die den

Düsseldorfern als den Bringern des Vollendeten huldigten. Schadow ist dem Kleinkram der Kunstgeschichte verfallen. Nicht ein Pinselstrich seiner Hand lebt im Gedächtnis unseres Volkes. Nur als eine zeittümliche Erscheinung ist er für uns noch bemerkenswert.

In der Jugendzeit dieser Künstler half ihnen die Frische ihres gemeinsamen Schaffens über die Schwierigkeiten hinweg. Enge Freundschaft verband die besten unter ihnen, namentlich den Kreis junger Berliner. Sie einte die Gleichheit der großstädtischen Bildung, die sie zu gleicher Auffassung erhöhten Lebens gelangen ließ. Das Vertiefen in Seelenzustände namentlich trauriger Art, das Herumwühlen in innerem Schmerz, das künstliche Sichversenken in fremde Leiden bot ihnen wohltuende Erschütterung. An sich jugendlich frische Leute, gefielen sie sich in Heineschen Leiden. Das Elend der Zeit, die immer unerquicklicher wurde und immer weniger in die Öffentlichkeit lockte, hielt sie fern von tätigem Mitwirken, ließ sie in der Begeisterung für Dichter und Denker, im Versenken in sich selbst einer Abgeschlossenheit sich erfreuen, da das Leben draußen und das Tagestreiben ihnen nichts zu geben vermochten. Das Bezeichnende für die Düsseldorfer Schule in ihren Anfängen war, daß sie aus jungen wohlhabenden Leuten sich bildete. Vater Bendemann, der reiche Bankier, war ebensosehr wie der durch Heirat vermögend gewordene Akademiedirektor eine Art Vormund des ganzen Kreises; Julius Hübner war sein Schwiegersohn, alle waren eng befreundet. Graf Raczynski erzählt, wie die Maler sich gegenseitig halfen: Der malte dem einen die Landschaft in sein Geschichtsbild, jener dem anderen die Menschen in seine Landschaft; wie sie Skizzen miteinander tauschten. Keine gute Eigenschaft des einen, sagte der Graf, ging dem andern verloren! Das Zusammenarbeiten erleichterte ihnen die Mühseligkeit des Lernens; sie teilten sich in die Welt der Erscheinungen. Mein Vater erzählte mir, wie sonderbar ihm dieser Kunstkomunismus erschienen sei, als er nach Düsseldorf kam; aber auch wie die Freundschaften sich lockerten, weil jeder sich selbst die Erfolge des anderen zuschrieb. Die vornehmeren, gebildeteren Künstler trennten sich von den naturwüchsigeren; namentlich die aus Berlin gekommenen fühlten sich am Rhein nur als in engerem Kreise lebende Gruppe wohl; die katholischen Rheinländer hatten einen tiefen Abscheu gegen die gezierte Empfindelei und das Geistreichtun der Berliner. Der Katholizismus und der Liberalismus mußten in einer Kunst zu Reibereien führen, die den Gedanken so hoch schätzte. Der Großneffe des Dichters von Nathan dem Weisen konnte auf die Dauer mit dem katholischen Akademiedirektor nicht einen guten Faden spinnen, da der Gedanke des einen dem anderen ein Greuel sein mußte. Die Bibel und die romantischen Dichter waren schon um deswillen so beliebt, weil sie ein unangefochtenes Gebiet darstellten. Mit den Juden konnte Schadow wie Bendemann trauern; die babylonische Hure konnte Hübner und seinen Lehrer erschüttern; Uhland war als Romantiker der katholischen Partei, als Politiker der liberalen verehrungswürdig.

Einen Nachteil hatte die enge Freundschaft und der junge Ruhm weiter für die jun-

gen Künstler: man gewöhnte sich daran, von ihnen Meisterwerke zu erwarten. Aber es stellte sich bald heraus, daß sie im Grunde nicht bedeutender waren als andere, daß nur ihre Art neu und überraschend war. Sobald man diese sattsam kannte, forderte die böse Welt von ihnen wieder Überraschendes. Und sie konnten doch nicht mehr bieten als in ihnen war; der allzu früh erworbene Ruhm machte, daß man sie mit unbilligen Ansprüchen plagte. Man hatte sie in den Olymp gesetzt, weil sie ein paar brave Bilder gemalt hatten, und verlangte nun von ihnen, sie sollten als Götter weiter schaffen. Das Mißverhältnis zwischen ihrer tatsächlichen Bedeutung und ihrem Ruhm hat sie schon in Lebzeiten in Zwiespalt mit sich gebracht, soweit nicht die liebe Eitelkeit sie selbst glauben machte, sie seien Götter. Hübner hat diese Gewißheit nie verlassen, so schwächlich seine späteren Bilder waren.

Die stärkste Natur war K. F. Lessing. Er schlug im Trauernden Königspaar den Ton an, der nicht von Schadow ausging, sondern von unten aus seiner Schule heraus den Akademiedirektor packte. Die Ballade im Sinn der Schotten, die düstere, romantische, wehleidige, schmerzensvolle war es, die ihn ergriffen hatte: Ritterburgen und Klösterhöfe bei Nacht, in Ruinen, Todesgedanken. Der Kritiker Gruppe sagte, diese Werke seien von der Natur empfangen und im warmen Gemüte getragen. Aber sie sind geboren von einem Großstädter, der das Gruseln liebt, und der die Traurigkeit „gottvoll" findet, der sich bemüht zu rühren, Tränen zu locken, obgleich er ein kreuzlustiger, schöner, starker, vornehmer Bursch ist, ein Bursch, der auf dem Heimweg von der Jagd, im stillen mächtigen Wald sich seinen Uhland mit klagendem Ton vorsagt: Hast du das Schloß gesehen, das hohe Schloß am Meer?

Als Lessing älter wurde, sah er wohl ein, daß mit dieser Romantik nicht die Höhen seines Könnens zu erreichen seien. Neben ihm schufen die frommen Künstler ihre Heiligenbilder, die von der Welt als ernster, tiefer, künstlerisch, weil gedanklich höherstehend gefeiert wurden. Selbst in einer minder politisch angehauchten Zeit als der vor der achtundvierziger Revolution, selbst in einer Umgebung, die den Liberalen weniger zum Widerspruch reizte als das Rheinland, hätte eine Kunst, die den gedanklichen Inhalt so in den Vordergrund stellte, einen Maler von dem Selbstgefühl und der Kühnheit Lessings dahin lenken müssen, nach einem Gegengewicht gegen die katholisierende Richtung zu suchen, die von Schadow ausging und der seine Berliner Freunde sich nur schwer entwanden. Man wurde der Trauernden bald satt. David Friedrich Strauß hielt Bendemann den Hiob Wächters entgegen und fand keinen Fortschritt in den zwanzig Jahren, die zwischen beiden Bildern liegen. Das sind auch trauernde Juden, sagt er, die aber Funken aus dem Geiste schlagen, nicht ihn in ein katzenjämmerliches Hinbrüten versenken, aus dem er sich mit Mißbehagen aufrütteln muß. Lessing malte seine Hussitenpredigt; sie wurde der Anfang einer Kunst, die man für protestantisch und für liberal hielt, weil sie antikatholisch war. Wie die Ziele der Dichtung des Jungen Deutschlands, lagen jene der Malerei Lessings außerhalb der Kunst, und zwar im öffentlichen

Leben oder, wie man damals sagte, in einer Tendenz. Damit greifen sie in ein neues Gebiet und weisen auf das eigentliche Schlachtfeld der folgenden Zeit hin. Hatte man die Beschauer gelehrt, den Gedanken im Bilde zu suchen, so fanden sich jetzt der Gedankenleser nur allzu viele. Dem Urteil war ein unendlich weites Feld eröffnet, einem Urteil, das im Rechte war, wenn es den Inhalt über die Kunst stellte, weil es somit des Künstlers eigenen Wunsch erfüllte. Vor Lessings Husbildern fochten die Geschichtskenner Geistesschlachten aus, nicht indem man den künstlerischen Wert des Bildes, sondern indem man Hus' Bedeutung für die Entwickelung von Kirche und Volk zum Gegenstande des Streites wählte. Namentlich von katholischer Seite war man im höchsten Grade darüber empört, daß es so aus dem Kunstwalde herausschallte, wie man so laut hineingerufen hatte.

Die wenigsten freilich unter den Düsseldorfern begaben sich auf dieses Kampfgebiet. Ihre Vorsicht schaffte ihnen die Anerkennung aller, die sich für besonnen hielten, und damit endlich allseitigen Ruhm. Gab es doch genug Gedanken, die allen Parteien gemeinsam waren. Diese galt es zu finden. Der dauernde Erfolg der Meister der Düsseldorfer Schule steht freilich im umgekehrten Verhältnis zu dem Geiste, den sie in ihre Bilder legten. Gerade ihre Gedankenmalerei ward zuerst begraben. Die Gefeiertsten aus der Zeit der Revolutionszeit von 1848 sind dahingegangen, ohne deutliche Spuren ihres Wirkens zu hinterlassen. In weiteren hundert Jahren wird man Julius Hübner in seinen frühesten, und das heißt in seinen besten Bildern vielleicht für einen Enkelschüler von Mengs halten, dessen Farbigkeit er nur in wenigen glücklichen Stunden erreichte. Zumeist ist er kalt und dürftig auch im Ton. Mir steht er lebhaft in der Erinnerung als Dresdener Galerie- und Akademiedirektor, ein vornehmer Mann von kühlem, festem Auftreten, leider etwas klein von Gestalt, aber mit selbstbewußter Haltung des mächtigen Kopfes. Und so hielt er Hof an seinen Teeabenden in stattlichen Räumen, an deren Wänden seine schon längst unverkäuflichen, gespenstig bleichen Bilder hingen: Friedrich der Große in hohem Alter vor Schloß Sanssouci sitzend, einen letzten Sonnenstrahl auf der Stirn, jenem berühmten Glanzlicht, das den Realismus andeutete; Kaiser Karl V. im S. Yuste, und ich weiß nicht welche ihre vergangene Blütezeit betrachtenden, nachdenklich trauernden Helden. Hübner aber trotzte dem Ende seiner Herrlichkeit mit wohlgesetztem Wort und sicherem Blick aus den ernsten Augen.

Was noch in der allgemeinen Wertschätzung von den Düsseldorfern sich erhielt, das ist die gemeine Kunst, jene, die arm an Gedanken ist, die Landschaft und in gewissem Sinne die Sittenmalerei. In seinen späteren Lebensjahren sah Schadow diesen Feind seines Lehrgebäudes heranwachsen und suchte ihn zu bekämpfen. Er wurde strenger in seinen katholischen Forderungen, seinen religiösen Anschauungen. Aber die gesunde sinnliche Kraft des deutschen Volkes, der Rheinländer war dauernd nicht in die Formen des Berliners zu pressen. Sie malten, was sie sahen und wie sie sahen. Und wenn sie auch noch weit davon entfernt waren, mit freiem Blick in die Welt hinauszuspähen

und sie zu sehen, wie sie ist; so ließen sie sich doch nicht mehr ganz in der alten Weise durch die Ästhetiker irremachen.

Der Ton des Düsseldorfer „Genre" ist zuerst dichterisch getroffen worden. Es ist der von Immermanns Oberhof. Wie die gedankenreichen Dramen des rheinischen Dichters alle dahingegangen sind ohne Einfluß auf die Menge, ja selbst auf die Gebildeten, so hat sich die redliche Studie nach dem Dorfleben lange gehalten. Wohl spürt man heute verstimmend die Absicht, das Volk in seiner Natürlichkeit als den besseren Teil der Nation darzustellen; den Dichter selbst verläßt nur selten das unerfreulich überlegene Lächeln eines sich doch als vornehmer fühlenden Städters. Wie weiland Cornelius Tacitus den Römern die Germanen als edlere Menschen vorführte, ohne beileibe etwas von dem Selbstgefühl hinzugeben, ein Römer zu sein, so schildert hier der preußische Landgerichtsrat die Bauerngerechtigkeit der alten Femstätten und die Bauern selbst seinen gebildeten Freunden, ohne einen Deut seines Bildungsstolzes zu opfern. So auch die Maler. Sie gingen aus von der romantischen Liebe für die Verfolgten, für die mit dem ungerechten Gesetze Kämpfenden: Der Räuber, der Wegelagerer, der Schmuggler, der Wilddieb waren in der Kunst Freunde der höchst achtbaren jungen Männer, die natürlich außerhalb ihrer Kunst alle Berührung mit ähnlichen Leuten sorglich mieden. Das war volkstümlich, das fußte auf der Masse der Schundromane, die hinter Schillers Räubern und Goethes Goetz von Berlichingen hertrotteten. Das „historische Genre" ergänzte die Kunstrichtung. Man durchwühlte die Geschichte nach Vorgängen, wo ein recht unschuldiges Wesen grausam behandelt ward. Das ist rührend, das bringt Tränen in Fluß. Und dieser Reiz galt als hohes künstlerisches Ziel. Schadow selbst erzählt, wie unter heftigem Weinen in seinen Werkstätten gemalt wurde — natürlich schlecht, mit getrübtem Blick. Theodor Hildebrandt war es hauptsächlich, der durch Einflechten von Gefühl das Mittel zwischen Geschichts- und Sittenbild fand, diesem einen gedanklichen Inhalt gab.

Es war den Düsseldorfern damals nicht klar, daß durch sie ein Neues nicht geschaffen wurde, daß die Engländer dieses Gebiet längst reich bebaut hatten, namentlich an Tränenseligkeit kaum noch zu übertreffen waren. Doch man kannte wohl zweifellos solche Werke: die englischen Stiche überschwemmten die Welt, von englischen Romanen, namentlich von Walter Scott war der Ton meisterhaft getroffen. Die Mischung von geschichtlicher Stimmung und modischer Empfindung gefiel den Zeitgenossen; das Heldentum gepaart mit der matten Weichherzigkeit der Zeit; der Idealismus, der draußen lag im unumstrittenen Gebiet der Dichtung und drinnen im harten Tagesleben niemanden störte, sein eigenes Zwecklein selbstsüchtig zu erstreben: das gab Zustände, in dem zu leben wohl tut, Sitte und Wohlanständigkeit herrscht.

Graf Raczynski sagt, Wilkie, der angesehenste aller englischen Genremaler, habe eine Art die Gegenstände aufzufassen und eine Richtung des Geistes, der sich die Düsseldorfer Künstler häufig annähern und der sie sich ohne Gefahr noch mehr nähern könn-

ten. Er sagt hier sehr vorsichtig eine Wahrheit, der man auch eine kräftigere Fassung geben kann: Düsseldorf wurde die Trittstufe zum Sprung über den Kanal. In der Sittenmalerei zeigte sich zuerst die niemals zugestandene Abhängigkeit von England. Wenn z. B. Rudolf Jordan in Deutschland einen Ruhm als Finder des Dichterischen bei der Seebevölkerung erntete, ist's ärgerlich zu sehen, daß William Collins ihm dieselben Gedanken und dieselbe Darstellungsart vorweggriff. Die Kunst, die Jordan bietet, ist nicht so sehr seine, als man annahm; sie stammt zumeist von der normannischen Küste, wo damals die Engländer Künstlern aller Völker das schlichte Sehen lehrten, die Einfachheit der künstlerischen Absicht. Der Düsseldorfer Humor, wie er sich in Adolf Schrödter zeigt, hat verzweifelte Ähnlichkeit mit dem von C. R. Leslie, dem Maler, der jenseits des Kanals den Don Quixote und andere Gestalten der Dichtung, namentlich auch den Falstaff behandelte; W. Mulready und G. S. Newton und viele andere in England kann man als Deutscher nicht wohl ansehen, ohne unmittelbar an die Düsseldorfer gemahnt zu werden, die aber jünger sind als ihre englischen Geistesvettern. Unter dem still eingreifenden Vorbilde Englands entwandt sich Düsseldorf dem Einfluß seines Direktors, fiel es von der hohen Kunst zu einer volkstümlicheren, von der vorzugsweise zeichnerischen, zu einer malerischen, von der großen Überlieferung des Carstens und den Grundsätzen Winckelmanns zu einer Art ab, die in zweiter Stufe wieder an die alten Holländer anknüpfte, wieder nach der malerischen Vollendung suchte, die den alten Niederländern Freunde und Käufer trotz aller ästhetischen Verketzerung treu erhalten hatte. Es half Schadow nichts, daß er seinen ganzen Einfluß einsetzte, um seine Schule von den fremden Plattheiten fernzuhalten: Die Zeit der Dorfgeschichten war nicht aufzuhalten, der endliche Rückschlag gegen die idealistische Überreizung, die Sehnsucht nach Natur und Natürlichkeit brach das akademische Gesetz.

Nicht viel anders stand es mit der Landschaft, nicht anders mit der Baukunst. Seit Goethes Trompetenstoß für das Straßburger Münster war die Begeisterung für die mittelalterliche Baukunst bald hier und da wieder aufgetreten. Als Georg Forster den Kölner Dom 1790 betrat, überwältigte ihn der Eindruck einer majestätischen Einfalt, die alle Vorstellungen übertreffe. Ein wunderlicher Ausspruch! Sah Forster wirklich Einfalt in der Gotik, deren Vielförmigkeit damals die Welt noch abstieß? Oder hatte der Klang des Wortes ihm nur das Ohr berührt, während der Geist die Formel nicht fand, um das Entzücken des Auges zu erklären? Läßt sich das Unermeßliche des Weltalls nicht im beschränkten Raum versinnlichen, sagt er dann weiter, so liegt in dem kühnen Emporstreben des Baues doch das Unaufhaltsame, das die Einbildungskraft so leicht in das Grenzenlose verlängert. Er fand hier das Zeugnis dafür, daß die schöpferische Kraft im Menschen, die einen einzelnen Gedanken bis auf das Äußere verfolgt, auch auf diesem maßlosen Wege das Erhabene zu erreichen weiß. Ihm drängt sich die Antike alsbald als Vergleichsgegenstand vor die Augen: Sie ist ihm kurzweg das Schöne: die

Gotik ist ihm ein Werk des Übermutes künstlerischen Beginnens, also eine Verirrung: doch eine so große, daß sie erhaben wirke.

Es war dies ein anderer Ton, wie der von den „Geschmäcklern" angeschlagene, die in der Gotik im Grunde nur eine Art Naturerzeugnis sahen, gerade gut, neben Felsen, Bäumen und Sträuchern an der Erweckung schwermütiger Empfindungen mitzuwirken. Freiherr von Racknitz hat 1792 in seiner Geschichte des Geschmackes die Gotik noch im Grunde in der gleichen Weise behandelt, wie den Geschmack von China oder Kamtschatka, als eine fremdartige und darum für die Betrachtung lehrreiche Form. Doch erkannte er die größere malerische Wirkung der gotischen Gebäude gegenüber der kastenförmigen Ansicht der nach griechischem Stil errichteten an, wenn ihn gleich die unerträglichen Verschnörkelungen und Grotesken im einzelnen abstießen, ebenso wie das Streben, den Gliedern mehr Leichtigkeit als Stärke zu geben. Dennoch empfahl er schon die Gotik als für den protestantischen Kirchenbau geeigneter, als die Antike, und führt als Beweis hierfür Johann Carl Friedrich Dauthes seit 1784 erfolgten Umbau der Nikolaikirche in Leipzig an. Dies Werk ist denn auch in hohem Grade beachtenswert. Denn es ist fast das einzige in Deutschland, das Ernst mit dem Gedanken macht, den damals alle, auch Goethe und Forster mit der Gotik verbanden, daß nämlich das Innere der mit Netzgewölben überdeckten Kirchen einen idealisierten Wald darstelle: In ungeheurer Länge stehen im Kölner Dom, sagt Forster, die Gruppen schlanker Säulen da, wie die Bäume eines uralten Forstes; nur am höchsten Gipfel sind sie in eine Krone von Ästen gespalten, die sich mit ihren Nachbarn zu spitzen Bogen wölbt und dem Auge, das ihnen folgen will, fast unerreichbar sind! Dauthe hat die Pfeiler der spätgotischen Hallenkirche in Säulen umgestaltet, das reiche Rippenwerk aber mit Palmenwedeln aus Gips bekleidet und so den Gedanken der Zeit über die gedankliche Unterlage der Gotik in einer entschiedeneren, klareren Weise zum Ausdruck gebracht, als dies dem dunklen Mittelalter möglich gewesen wäre. So hatte er die Gotik mit dem Grundsatze versöhnt, daß wahre Schönheit nur in der deutlichen Ausgestaltung eines Gedankens zu suchen sei.

Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts mehrten sich die Zeugnisse einer unmittelbaren Begeisterung für die gotischen Dome. Die Seelen waren auf das Ergriffenwerden gestimmt, fanden dieses unter den Spitzbogen der alten Kirchen und suchten nach der Formel zur Erklärung des geheimnisvollen Vorganges.

Eine weit ausgedehnte englische Literatur über alte Baukunst war der deutschen vorausgegangen: Hall, Warton, Bentham, Grose, Milner, Whittington, Hawkins und vor allem John Britton hatten sich der Erforschung der heimischen Altertümer gewidmet. Der Steindruck wurde in England früh herangezogen, um die Aufnahmen der Reisenden zu vervielfältigen. Dazu kam, daß die Engländer eine zwar nicht an künstlerischen Ergebnissen, wohl aber an Umfang reiche Bautätigkeit entwickelten. Schon griffen die Forscher nach Frankreich hinüber, fanden in der Normandie die Quellen des eigenen



KARL FRIEDRICH LESSING: HUSS AUF DEM SCHEITERHAUFEN



Mittelalters, suchten Verbindungen von Land zu Land. Jene Liebe für das Heimische, jenes Beleben der Ruinen nicht nur mit den Seufzern schwärmender Mönche, sondern mit dem frohen Lachen und dem Festesglanz von Walter Scotts Romanen machte sich weithin geltend. Altertumsforscher, Sammlungen überall, eine Freude am Geschichtlichen, ein Vertiefen in das Werden des eigenen Volkes!

Auch in Deutschland ähnliche Bestrebungen, ein Versenken in die Bauten: Friedrich Gilly zeichnete 1794 die Marienburg und gab darüber ein Werk heraus. Ihn faßte eine tiefe Begeisterung für das Schloß christlicher Ritter. Ähnliche Arbeiten mehrten sich bald. Neben der zeichnerischen Darstellung suchte man nach schönheitlicher Würdigung. Man erkannte, daß der Zweck der alten Künstler nicht war, durch nette, schmucke Verzierungen zu belustigen. Sie wollten, so heißt es, nicht Heiterkeit und Wollust wie die Griechen, die in allen ihren Musenkünsten keinen ernsthaften Zweck kannten, deren Gottesdienst aus einer Reihe von Spielen bestand, und die ihre Andacht in Tanz, Musik und Gesang setzten; sondern sie wollten feierliche Rührung und Andacht erwecken. Der Betende sollte sich in den gotischen Domen der Gottheit näher gerückt glauben, die er hier verehrte. Denn die Bauleute von damals kannten den mächtigen Einfluß der Baukunst zur Erregung sittlicher Gefühle und zugleich die über alles große Wirkung der Natur zur Hervorbringung erhabener Eindrücke zu genau, als daß sie die christlichen Tempel den Wäldern nicht hätten ähnlich machen sollen, in denen auch schon unsere Vorfahren das Wesen aller Wesen verehrt hatten. A. W. v. Schlegel erkannte der gotischen Baukunst die höchste Bedeutung zu. Wenn sich die Malerei nur mit schwachen, unbestimmten, mißverständlichen Andeutungen des Göttlichen begnügen müsse, so könne die Baukunst das Unendliche gleichsam unmittelbar darstellen und vergegenwärtigen, durch die bloße Nachbildung der Naturfülle auch ohne Anspielung auf den Gedanken und die Geheimnisse des Christentums. I. C. Costenoble, als der erste, der ein Lehrbuch der Gotik herausgab, tat dies in der Erkenntnis, daß man bisher im reinen Stil der Gotik nicht einmal das kleinste Gebäude zu schaffen wisse. Man habe über die Kunst der ganzen Welt genaue Kenntnis, nur nicht von der des eigenen Volkes. Galt es doch vor allem, dem Worte Gotik die höhnende Bedeutung des Rohen zu nehmen. Man mache, sagt Sulzer, einen im niedrigen Stande geborenen und unter dem Pöbel aufgewachsenen Menschen auf einmal groß und reich, so wird er, wenn er in Kleidung, in Sitten, in seinen Häusern und Gärten und in seiner Lebensart die feinere Welt nachahmt, in allen diesen Dingen gotisch sein. Diesem Ästhetiker war die Gotik also noch lediglich eine roh aufwändige Kunst, der es am Schönen, am Angenehmen und Feinen fehle. Noch Schiller gebrauchte das Wort gotisch im Sinne von ungeheuerlich. Nun, nach Costenobles Vorgang, galt es, die Denkmale selbst zu fragen, durch Vergleichen und Messen sie auf ihre Gesetze zu prüfen. C. L. Stieglitz, der Leipziger Gelehrte, führte diese Arbeit 1820 durch sein auf größere Denkmalkenntnis begründetes Lehrbuch Altdeutscher Baukunst weiter. Seine Begriffe über den schön-

heitlichen Wert der gotischen Bauglieder, über ihre Herkunft und Geschichte sind später als zumeist unrichtig erkannt worden; die Absicht aber, die Masse des Gesehenen zu gliedern, das Werden zu verstehen, wirkte trotzdem anregend; namentlich aber schlug die feste Überzeugung wirkungsvoll ein, daß die reingotische Bauart in Deutschland ausgebildet worden sei und zwar in jener goldenen Zeit, in der sich Kunstsinn mit Frömmigkeit gepaart habe: in den Jahren von Conrad I. bis auf Heinrich IV., also vom Anfang des 10. bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts. Damals wären die Gefühle der Deutschen noch stark, rein, der Natur getreu, unverfälscht gewesen wie der deutsche Wein. Stimmen diese Angaben auch nicht mit den später erwiesenen Tatsachen, so führten doch Costenobles und Stieglitzens Untersuchungen zu einer besseren geschichtlichen Auffassung der Bauformen. Die so beliebten Vergleiche mit dem Walde hörten bald auf. Noch Tieck kämpfte mit dieser Ansicht vom Wesen der Gotik, indem er einen tieferen Sinn suchte. Er ist kein Baum, sagte er vor dem Straßburger Münster, kein Wald! Nein, diese allmächtigen, unendlich wiederholten Steinmassen drücken etwas Erhabeneres, ungleich Idealischeres aus! Es ist der Geist des Menschen selbst, seine Mannigfaltigkeit zur sichtbaren Einheit verbunden, sein kühnes Riesenstreben zum Himmel, seine riesige Dauer und Unbegreiflichkeit! Ein bezeichnender Ausspruch: Diese Steinmassen sind für Tieck allmächtig, unendlich! Der Turm des Münsters ist nach nüchternen Messungen 142 m hoch. So klein stellt sich Tieck die Unendlichkeit vor, oder so groß ist bei ihm die Überstiegenheit der Redensart!

Man nannte die gotischen Türme Springbrunnen in Stein, man fand vor allem für die gesamte Richtung des mittelalterlichen Bauwesens das Wort: himmelanstrebend! Es ist vorzüglich gewählt und hat doch wahre Verwüstungen angerichtet. Die Gotik weist nach oben; oben ist Gott; also weist die Gotik auf Gott; mithin ist sie fromm und in der Form kirchlich, selbst wo sie nicht Kirchen baut. Durch diese Gedankenreihe allein hat die himmelanstrebende Gotik die Gemüter gepackt, lange Zeit. Dieser eine formensinnbildliche Gedanke entschädigte für alle Leerheit und Dürftigkeit der Ausführung bei gotischen Neubauten. Es schien, als habe man den Bau nicht geradezu angesehen, sondern nur mit nach oben gerichtetem Blick. Verzückung statt Urteil; eine Verzückung, der mit wenig Kunst gedient war.

Einen weiteren besonderen Wert gab der Begeisterung für die Gotik seit dem neuen Jahrhundert die Erkenntnis, daß sie der deutsche Stil sei. Es hat dabei wenig zu besagen, ob diese Erkenntnis richtig oder falsch sei, ob wirklich Deutsche die Erfinder der Gotik waren, ob sie, wie man damals noch annahm, aus dem Orient stamme, oder ob sie, wie wir heute lehren, in der Umgegend von Paris ihre Heimat hat. Das Bezeichnende bleibt, daß die jungen Künstler, alle jene, die sich über den Friedensschluß hinaus die Begeisterung des Befreiungskampfes wahrten, das Andenken an die Erhebung des Volkes in gotischen Bauwerken zu feiern gedachten. So wollte Karl Sievekind 1815 einen deutschen Dom auf dem Schlachtfelde von Leipzig erbauen, wahrlich ein Ge-

danke, der dem geschichtlichen Gang der Befreiung der Nation entsprach. Ernst Moritz Arndt erließ 1814 in den deutschen Blättern einen Aufruf dazu: Ein kleines unscheinbares Denkmal tue es nicht; nicht ein solches in der Stadt Leipzig selbst; es müsse draußen stehen, wo so viel Blut floß; es müsse groß und herrlich sein, wie ein Koloß, eine Pyramide, ein Dom in Köln; einfach, wobei die Kunst keine Äffereien anbringen, und gegen das der nordische, allen Denkmälern so feindselige Himmel nichts ausrichten könne. Ein Erdhügel von 200 Fuß Höhe, Feldsteine darauf gewälzt, ein riesiges eisernes Kreuz darüber, das Zeichen des Heils und der Herrscher des neuen Erdballes; auf dem Kreuz eine goldene Kuppel, die in die Ferne leuchtet. Das Land rings um den Hügel solle für geheiligt erklärt, umwallt, mit Eichen bepflanzt werden, ein Kirchhof sein für deutsche Männer, auf dem das Vaterland geliebter Helden Leichen begrabe.

Freiherr Adolf von Seckendorf forderte zu Beiträgen auf, das Werk zu errichten. Es gingen zehn Taler ein. Reichlicher waren die eingehenden Vorschläge über Gestalt des Denkmals und Beschaffen der Mittel. Der Architekt Weinbrenner wollte über einer Festung, deren Wände Flachbilder zieren, einen würfelförmigen Bau errichten, darauf eine Pyramide und die Viktoria mit dem Viergespann. Der Gedanke fand noch weniger Beifall als der für das Denkmal zu Waterloo, auf dem Blücher und Wellington zur Seite der höher gestellten Europa angeordnet waren. Witzige Köpfe lachten darüber, daß die Siegerin auf ihrem Ochsen dahergeritten kam. Kotzebue wollte eine unweit Reichenbach im Odenwald liegende zehn Meter hohe Granitsäule, angeblich Römerwerk, bei Leipzig aufrichten, den ersten wie den letzten Unterjochern Deutschlands zum Trotz. Aber 1818 sagte Arndt: Jetzt ist die Zeit wohl schon vergangen; ein Gedanke treibt den anderen und eine Woge wälzt die andere vor sich her mit einer Geschwindigkeit, daß, was jetzt nicht bald wird, nie wird! Görres höhnte über alle diese Pläne. Wir sollen Hand an uns selbst legen, rief er den Deutschen zu, und wenn wir uns zu einer rechten Gestalt gebracht haben, in einem rechten Willen aneinanderschließen, dann ist unser Volk selber eine leuchtende Ehrensäule, wie noch keine in der Geschichte gestanden hat. Er nannte dagegen den Ausbau des Kölner Doms als das echteste Denkmal wiedererstandenen Deutschtums. König Friedrich Wilhelm III. wollte in Berlin ein Denkmal der Befreiung schaffen. Schinkel beabsichtigte zwar zunächst einen antiken obeliskartigen Bau, kam aber bei dem 1818—1821 ausgeführten Denkmal auf dem Tempelhofer Berg zu einem, leider in Gußeisen hergestellten Aufbau nach Art des Schönen Brunnens in Nürnberg, zu einem gotischen Turm. Schon wesentlich früher, 1810, also vor der Erhebung, schlug Schinkel für den Bau der Begräbniskapelle für die Königin Luise den altdeutschen Stil vor, in dem ihm der Gedanke der Erhabenheit, der Entwickelung und des Strebens nach der Höhe, der Feierlichkeit und vor allem des inneren, tiefen, geistigen organischen Zusammenhangs, der Vollendung ausgedrückt schien. Hier erst werde die Wirkung und der unmittelbare Einfluß jedes einzelnen Teiles eines Werkes

auf das ganze übrige Werk und umgekehrt sichtbar und darstellbar; während gerade dies der Antike völlig abgehe, deren Zusammenhang bloß Zusammenstellung physischer Bedürfnisse sei, bei der die eigentliche geistige Verschmelzung aller Teile in das Ganze fehle. Auch die Pläne für einen Dom als Denkmal für die Befreiungskriege, die er 1819 für den Leipziger Platz in Berlin ausarbeitete, waren gotisch, dem ausgesprochenen Wunsche des Königs gemäß; freilich in einer Gotik, die noch eine bescheidene Kenntnis der geschichtlichen Formen und dafür das Bestreben bekundet, diese durch ein hellenisch geschultes Empfinden für Verhältnisse zu klären und zu veredeln. Diese Bestrebungen traten noch stärker hervor in den Entwürfen für den Wiederaufbau der Petrikirche in Berlin 1811.

Man hat darauf hingewiesen, daß Schinkel von malerischen Empfindungen auf die Gotik zugeführt wurde. In zahlreichen Studienblättern und landschaftlichen Entwürfen zeigt er seinen Sinn für gerade diese. Alles weist deutlich darauf, daß der Gartenbau als der Vermittler des landschaftlichen Verständnisses und der Einheit zwischen dem Bauwerk und dessen landschaftlicher Umgebung ihn leitete und anregte. Er hat diese Herkunft seiner romantischen Stimmung später überwunden, seiner ganzen Natur nach auch in gotischen Formen den Bau zum Denkmal auszugestalten verstanden, und in klassischen Entwürfen, wie den für das Schloß Orianda in der Krim, die Verbindung mit der Natur besonders reizvoll erdacht. Aber er ist in seiner Formenkenntnis der Gotik nie über das hinausgekommen, was in England vor ihm geschaffen worden war. Mit der Abneigung aber, mit der die ganze Zeit ihr Verhältnis zu dem Vorhergehenden, ihre Abhängigkeit vom Überwundenen betrachtete, hat er sich auf seinen Reisen in England und Schottland gerade dem ihm am nächsten Stehenden feindlich gegenübergestellt. In seinen erstaunlich nüchternen Reiseberichten findet sich kaum ein warmes Wort für die Werke, von denen er, vielfach unbewußterweise, das meiste gelernt und geschöpft hat. Nicht dem Soane und nicht dem James Wyatt, seinen eigentlichen Vorläufern, vermochte er ein Verständnis abzugewinnen; man kann nicht ohne Verwunderung sehen, wie eng begrenzt sein Schönheitsempfinden den gleichzeitigen Engländern gegenüber war; wie er im Grunde genommen alle ihm fremden Kunstformen, seien es die des Orients oder des frühen Mittelalters, die der Renaissance oder der jüngsten Zeit, ablehnte, ganz befangen von seiner Auffassung der Antike. Ihm sind die Engländer wie die Franzosen trivial. In der neuen Zeit, sagte er, gibt es ganze Völker, die auf der sogenannten höchsten Bildung stehen, in denen jedoch kein Kunstideal hervorleuchtet, die in betreff der Kunst nur gemeine Täuschung, Natürlichkeit, wie sie der Zufall gibt, Sauberkeit des Handwerks verlangen. Hier diene die Kunst zum gemeinen Zeitvertreib, werde eine Äfferei und zuletzt ein Stück Unsittlichkeit in einer Form, die kaum wieder zu verbannen ist. Die volle Überzeugung, daß die deutsche Kunst durch ihre Idealität, durch ihre Erkenntnis, sich selbst Zweck zu sein, die Künste aller anderen Völker übertreffe, spricht sich klar aus diesen Worten. Schinkel ging auf könig-

lichen Befehl nach Paris und London, um die Einrichtung der Museen kennen zu lernen; er ging mit dem Bewußtsein, daß er dort für sein bestes Teil, für sein ideales Schaffen, nichts lernen könne.

Wenn Schinkel die romantischen Bauten Englands langweilig fand, so wurden seine es Späteren nicht minder. Es gähnte sie die volle Öde des Zopfes an, die gerade Schinkel überwunden zu haben glaubte: die Herrschaft des Lineals, des verschluckten Ladstockes, um mit Heine zu sprechen. Es wird schwer, an die Ehrlichkeit jener zu glauben, die auch diese Werke für Zeugnisse des Genies ausschrien.

Und doch! Noch 1873 fragte Richard Lucae, der Berliner Baumeister, der mehr als andere den Abfall des Nachwuchses von Schinkels Lehre vorbereitete, diejenigen, die Schinkels Werke langweilig und reizlos finden, was er anders hätte tun sollen oder können? Ihm sei es nicht versagt gewesen, trotz seiner der Antike zugewendeten Natur, in das Wesen der übrigen Stile einzudringen. Das beweisen seine Theaterentwürfe, seine Bilder und Zeichnungen, seine Pläne zum Siegesdom. Ja, Lucae ruft aus, Er — er schreibt er mit großem Anfangsbuchstaben — Er beherrschte die ganze Formenwelt der Architektur mit Geist und Hand in einer Weise, wie es heute wohl selbst die geübtesten Meister nicht von sich rühmen können. Das ist 1873 gesagt, in einer Zeit, wo schon die gotischen Schulen am Rhein, in Hannover, in Wien blühten, die Renaissance ihren Siegeszug begann. So geblendet von Schinkels Ruhm war einer der Klarsten damals in Berlin! Es dauerte nur noch zwölf Jahre, bis der Münchener Friedrich Pecht in seinem Buche: „Deutsche Künstler" Schinkel als Beispiel dafür aufführte, daß man oft einen willensstarken Mann und dessen Bildung, Geist, Verstand, Tatkraft und Rührigkeit für Genie nehme, während er nach Pechts Anschauung ein nüchterner, des eigentlichen Könnens entbehrender Baumeister war, aus dem nie das Werk in freiem Strom hervorquoll, sondern der es verstandesmäßig und kalten Herzens aus stilistischen Regeln zusammenbuk.

Auch hier tut man gut, nicht wie es Pecht gefiel, den Geschmack seiner Zeit zum Maßstab für fremde Kunst zu wählen, sondern den ihrer Zeit. Der preußische Staat war eben nicht der rechte Boden für die Romantik, zum mindesten nicht Berlin.

Anders stand es am Rhein. Der dort zu einem tief die Massen erregenden Wunsch gewordene Gedanke der Erneuerung des Kölner Domes kam nicht zur Ruhe. Von A. W. Schlegel angeregt, hatte die zähe Arbeitskraft des Sulpiz Boisserée die Leitung in dieser Angelegenheit übernommen. Seit 1807 drängte er darauf hin, die Ruinen zu neuem Leben erstehen zu lassen. Napoleon I., Goethe, der Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen wurden nacheinander zur Förderung herangezogen; Görres weckte 1814 durch seine flammenden Schriften die helle Begeisterung dafür, den Dom als Dankopfer für die Befreiung des deutschen Volkes aus französischer Knechtschaft aufzurichten. Man könne nicht mit Ehren ein anderes prunkendes Werk beginnen, bis man dieses zu seinem Ende gebracht. Ein ewiger Vorwurf stehe der Dom vor unseren

Augen. Als seine Bauleute sich verliefen, habe Deutschland der Fluch der Schande und Erniedrigung getroffen. In seiner trümmerhaften Unvollendung sei er ein Bild deutscher Verwirrung. Stürmischer Beifall von allen Seiten! Max von Schenkendorf sang:

Auf dem alten Grund erheben,
Neu geweiht von frommer Hand,
Sollt ihr euch zum jungen Leben
Burgen, Kirch' und Vaterland.
Harret nur noch wenig Stunden,
Wachet, betet und vertraut,
Denn der Jüngling ist gefunden,
Der den Tempel wieder baut!

Es dauerte eine Reihe von Jahren, ehe tatsächlich begonnen wurde. Die Bulle de salute animarum (1821), die das Kölner Erzbistum wieder einrichtete und den Dom seiner Bestimmung zurückgab, hat kräftiger gewirkt als all das Dichten und Schwärmen. Denn endlich hatte dieses Zweck und wirkliche Ziele. Und wenn gleich draußen die Romantik noch lange, mit der Stange im Nebel herumfahrend, glaubte, es handle sich hier in erster Linie um ein künstlerisches und vaterländisches Unternehmen, war die Geistlichkeit klareren Sinnes nicht im Zweifel darüber, daß es sich um ein kirchlichkatholisches handle. Auch Schinkels Berliner Dom war im altdeutschen Stil geplant. Und Berlin war doch wahrlich mehr der Platz, an dem man der Befreiung von der Fremdherrschaft ein Denkmal der Dankbarkeit des Volkes gegen Gott setzen sollte, als Köln. Aber hier allein hatte dieses einen wirklichen Zweck, hier handelte es sich um die Herstellung der Amtskirche für das vornehmste Erzbistum in Deutschland; und mit dieser um eine Machtfrage, nämlich darum, daß sich die verjüngte Kirche kräftig genug zu einem riesigen, lange Jahre in Anspruch nehmenden Werke zeige; und daß sie tatsächlich, gestützt auf eine das ganze deutsche Volk zusammenfassende Begeisterung für eine Kunst aus katholischer Zeit, dieses weitaussehende Werk durchzuführen verstehe, damit an Leistung für die Kunst dem Staate sich mindestens zur Seite stellend. Namentlich in den Zeiten kirchlicher Wirren trat deutlich hervor, wie die Kirche zum Dombau sich verhielt. Sie forderte ihn vom Staate nicht als ein deutschvölkisches Kunstwerk, sondern als ein vertragsmäßig aus den mit Beschlag belegten Einkünften zu erfüllendes Bedürfnis des Gottesdienstes. Und sie hatte recht darin, sich nicht in schönheitliche Baubegeisterung zu verlieren, die sich selbst Zweck war.

Man entschloß sich somit zur Wiederaufnahme des Kölner Dombaues. Der alte Kran auf dem Turmstummel, der die Jahrhunderte als eine Mahnung überdauert hatte, wurde wieder in Bewegung gesetzt. Aber so sehr man den alten Bau anschwärmte, so wenig war man geneigt, sich unbedingt seinen künstlerischen Forderungen zu unterwerfen. Der Schülergeist der Zeit äußerte sich alsbald in Besserwisserei.

Den Anfängen der Romantik im Bauwesen waren zwei Umstände besonders schädlich:

Die geringe Kenntnis der alten Formen und die trotz allem Anschwärmen des Mittelalters doch antike oder doch in antikisierender Richtung sich bewegende Formenempfindung. Nach Reichensperger war Schinkels Schützling, der erste Dombaumeister Ahlert, ein starrköpfiger Baumandarin: Ohne den geringsten Beruf zu seiner Aufgabe, habe er den herrlichen Chor gründlich durch allerlei Änderungen zerstört; er sei daher ohne Sang und Klang von der Bildfläche verschwunden. Der geborene Märker und Protestant fand nie rechten Boden am Rhein. Für ihn war von Anfang an kein Zweifel darüber, daß man schon der Kosten wegen nicht genau in den Formen des alten Baues fortschaffen könne; daß man auch hier einer edleren Einfachheit nachgehen müsse. Besser ging es Schinkels Schüler Ernst Friedrich Zwirner. Seine größere Sorgfalt, sein genaueres Eingehen auf die stilistischen Eigentümlichkeiten des Domes, sein Bemühen, an diesem eine Bauhütte zu schaffen, das alte handwerkliche Geschick wiederherzustellen, sind gewiß hoch zu loben. Aber auch er war vom Scheitel zur Sohle königlich preußischer Baurat, von jener vollkommenen Unantastbarkeit und Tüchtigkeit, jener gesteigerten Würde, die der Werkstättenwitz Bau-Baurat nennt. Auch er hatte durch Lernen an der Gotik ergründet, wie die alten Meister sie besser gemacht hätten, wären auch sie kunstgebildete königliche Bauräte gewesen. Jenes kurze Gedärm, das heute lehrt, was es gestern lernte, war ihm in hohem Grade eigen; es ist ja einer der weitest verbreiteten Leibesschäden der Restauratoren. Nur auf Reichenspergers dringende Bitten wurde ein Pfeiler der Außenseite des Chores genau in der ursprünglichen Weise erneuert. Überall sonst wählte man Formen, die der alten Meister Willkürlichkeiten beseitigten; überall wurden sie durch edlere Formen ersetzt. Man wußte ja besser, wie „gute" Gotik beschaffen sein müsse, als die alten Steinmetzen. Und zwar ging man namentlich den älteren Teilen zu Leibe, jener Gotik, wie sie sich im 12. Jahrhundert aus der rein französischen in den Grenzländern entwickelt hatte, um der Kunst zu dienen, die im 13. und 14. Jahrhundert herrschte; die Gotik von saftiger Fülle und sprossendem Leben wurde zugunsten jener beseitigt, die gleich den modernen Eisenbauten das Ergebnis einer geometrisch-rechnerischen Arbeit zu sein scheint. Das mit dem Zirkel und Winkel zu Konstruierende siegte über das frei Erfundene, zeichnerisch zu Schaffende.

Gesetz und Regel, die beiden Feinde der Phantasie, wurden auch in der Gotik gesucht. Man war beglückt, sie im Handwerklichen zu finden. Unter den Deutschen gebührt Karl Heideloff das Vorrecht, das Beste hierfür getan zu haben. Er war Zeichner und fertigte Darstellungen der Trachten seiner schwäbischen Heimat für König Friedrich, dabei sich in die Bauten des Landes vertiefend. Was ihn anzog und was er vorzugsweise darstellte, war die Gotik der Zeit um 1400, sowie Späteres. Er sah im Münster zu Ulm, in der Frauenkirche zu Eßlingen das Ziel, dem eine junge deutsche Kunst nachzustreben habe. Seine Sammlungen wurden Unterlagen für die geschichtliche Erkenntnis der mittelalterlichen Stilformen, der architektonischen Einzelheiten; seine Er-

klärungen belehrten über die Art, wie diese zu bilden, wie sie zu verstehen seien; er bot Hilfsmittel für das Entwerfen, für das bessere Treffen des mittelalterlichen Tones. In allen seinen Veröffentlichungen, sowohl den zeichnerischen wie den schriftstellerischen, äußert sich ein Zug auf sachliches Unterscheiden, ein wenn auch im Erfolg bescheidenes, so doch um seiner Richtung willen bemerkenswertes Streben, das Mittelalter als seinen Jahrhunderten nach verschieden, nicht aber als eine einheitliche Zeit aufzufassen. Und dann fand Heideloff eine wissenschaftliche Quelle für die Regeln der Gotik: Des Regensburger Meisters Roritzer Buch von der Fialen Gerechtigkeit, das 1486 erschienen war. Dazu kamen die ebenfalls aus dem 15. Jahrhundert stammenden „Ordnungen" der Steinmetzen, deren Wortlaut er freilich nur mangelhaft verstand, die deshalb aber um so mehr Gelegenheit zum Versenken boten. Welche Biederkeit bei diesen Handwerkern, die in ihren Hütten so herrliche Dome erdacht und gemeißelt hatten! Der Steinmetz verdrängte fast den Mönch vom Ehrenplatz in der Reihe lyrisch romantischer Gestalten. Ja, er genoß Verehrung von zwei Seiten. Seit diese Hüttenordnungen als die drei ältesten geschichtlichen Denkmäler der deutschen Freimaurer-Brüderschaft veröffentlicht waren, wurden sie auch von dieser Seite aus der Gegenstand mehr schwärmerischer Bewunderung als der wissenschaftlicher Prüfung.

Die selbständigen Bauten, die Heideloff aufführte, standen künstlerisch nicht über jenen Zwirners und anderer Gotiker: Ein paar Formen, viel Anstreben zum Himmel und wenig eigentlich künstlerische Zutat befriedigten Geistliche und Laien. Ellenlang hing den Gotikern die akademische Schleppe nach, so daß sie keinen Grund hatten, den Klassizisten gram zu sein. Zwirners Hauptwerk, die Apollinariskirche in Remagen, wurde zwar zu einer zweiten Lehrstätte gotischer Kunst am Rhein und bot der Düsseldorfer Schule Gelegenheit, ihren kirchlichen Zielen auch in der Malerei zu dienen; aber einen Fortschritt der Baukunst stellte sie nicht dar. Sie ist eine freie Nachbildung alter Kirchenbauten, ernüchtert durch Regelmäßigkeit, leblos in ihrer akademischen Würde, langweilig in der auch dem Laien augenfälligen Entlehnung, dem Zusammentragen schon vor Jahrhunderten abgestandener Formen; sie ist armseliger als selbst die trockenste Stilmalerei, weil in die Baukunst kein Hauch von Natur zu dringen vermochte. Die Malerei aber zwang immer wieder das künstlerische Ich zur Betätigung, selbst wo es sich zu verleugnen eifrig bemüht war. Man muß diese Frühschöpfungen des wieder erstarkenden Katholizismus mit der zwei Jahrhunderte älteren Jesuitenkirche in Köln vergleichen, die noch vor dem Dreißigjährigen Krieg in gleicher Absicht entstand, um zu erkennen, welche Schäden die akademische Stilgerechtigkeit dem Schaffen zugefügt hatte: Dort eine mit Renaissance reichlich verquickte, aber mit der Kraft selbsteigener Schöpfungen wirkende, vollsaftige, raumschöne Gestaltung; hier eine Schularbeit, zusammengetragen aus den fleißig erlernten Vorbildern, ängstlich, beengt, gedankenarm, aber stolz auf die Lehre. Auch Zwirner blieb bei der Domerneuerung in den Fußtapfen Ahlerts. Das Strebesystem des Domes mußte nach seinen edle-

ren Entwürfen umgebildet, die kräftigere Frühgotik durch den trockenen, aber mit dem Zirkel als richtig zu beweisenden, guten Stil verdrängt werden.

Kurz nach der Entlassung des Erzbischofs von Droste-Vischering aus der Gefangenschaft begann ein neuer Aufschwung im Bauwesen des Domes. Ein Dombauverein trat unter dem Bischof von Geißel seit 1841 zusammen, Friedrich Wilhelm IV. beschirmte diesen, August Reichensperger wurde die Seele des ganzen Unternehmens. Möge der Verein, schrieb der König 1842, die Flamme der Begeisterung, die ihn beseelt, weit und breit in die Gauen des deutschen Vaterlandes nicht nur zu vorübergehendem Auflodern anfachen, sondern dauernd nähren, damit das erhabene Werk gedeihe und sich vollende einer großen Vorzeit würdig, der Gegenwart zum Ruhme und der Nachwelt zum bleibenden Vorbilde deutschen Kunstsinnes, wie deutscher Frömmigkeit, Eintracht und Tatkraft. Es ist der Dom ein Werk des Brudersinnes aller Deutschen, aller Bekenntnisse, sagte er bei der Grundsteinlegung zum Fortbau. Seine Augen füllten sich mit Wonnetränen, diesen Tag zu erleben. Hier sollen sich mit jenen Türmen die schönsten Tore der ganzen Welt erheben. Deutschland baut sie, so mögen sie für Deutschland durch Gottes Gnade Tore einer neuen, großen, guten Zeit werden! Der Geist, der diese Tore baut, ist derjenige, der vor 29 Jahren unsere Ketten brach. Das große Werk verkünde spätesten Geschlechtern von einem durch die Einigkeit seiner Fürsten und Völker großen, mächtigen, ja den Frieden der Welt unblutig erzwingenden Deutschland! Der Jubel war unbeschreiblich. Und die klugen Geistlichen lächelten wohlgefällig. Sie bauten nicht für Deutschlands Ruhm und Macht, nicht für den Frieden der Konfessionen und Europas: Sie bauten für ihre Kirche.

Die Begeisterung dauerte nicht so kräftig an, als der romantische König erhofft hatte. Die rasch gegründeten Zweigvereine gingen rasch wieder ein. Die Fürsten, die Ludwig I. von Bayern zu einem solchen vereinigen wollte, versagten; ihre Beiträge waren kläglich. Die Bundesmitglieder blamierten sich vor In- und Ausland, sagte der König selbst. Man hatte wohl überall das Empfinden, Friedrich Wilhelm IV. habe sich von seiner Begeisterung hinreißen lassen; er täte Vorspann für die Ultramontanen; die Kirche lasse sich wieder einmal gefallen, daß ein opferbereites Volk ihr den Ruhm des Kunstsinnes schaffe: Erinnert euch, daß ihr ein Haus Gottes baut, rief Josef von Görres dem Dombauverein zu; die Käuze, die das Öl in den Kirchen aus den Lampen saufen, und die Fledermäuse, die der Tumult und das viele Treppensteigen der Leute aufstört, flattern tageblind und unsicher umher und murren ihr altes Lied von den Finsternissen des Mittelalters. Ihr aber sorgt nur jetzt und immer, daß alles, was ihr tut, wohlgetan ausfalle!

Rasch erhob sich die Gegnerschaft gegen den Verein bei den Protestanten wie den Liberalen. Der Gothaer Generalsuperintendent K. G. Bretschneider schrieb im November 1842 über die beiden Anregungen des Nationalgeistes in jenem Jahr, den Dombau und die Weihung der Walhalla durch König Ludwig I. Er leugnet ihnen jeden Wert für

das Vaterland ab, außer dem künstlerischen. Druckschriften wurden für und wider den Bau ausgegeben. Er sei kein Unglück für unser Volk, riefen die Gegner aus, auch noch nicht eine Volkstorheit; aber wenn er nicht verhindert werden könne, würde er zur Volksschande. Die Gotik würde eine der verrücktesten Ausgeburten der Einbildung sein, wäre sie nicht ein Meisterwerk der Priesterkunst; ihre finsteren schauerlichen Gewölbe, wo einen von allen Seiten Fratzengesichter angrinsen und anfletschen, vertragen die Helle nicht; der Dom sei kein Gottestempel; die Erneuerung sei das Werk Roms in Deutschland, das Deutschland mit seinen Netzen wieder zu umspannen beginne. So äußert sich ein Süddeutscher in einem Druckheft Über den Turmbau zu Köln und was damit zusammenhängt.

Denn eben die Nichtvollendung
Macht ihn zum Denkmal von Deutschlands Kraft
Und protestantischer Sendung,

sang Heine, der sich auf einmal anschickte, diese Sendung zu feiern.

Der Berliner Baumeister Anton Hallmann brach aus Dresden, wo er damals lebte, über den Dom und die Walhalla in den Ruf aus: O, daß ich es aussprechen muß! Zwei Grabmonumente des eigentlichen Lebens, zwei unumstößliche Herkulessäulen entmutigender Kunstrichtungen, Zeichen einer beispiellosen Selbstverleugnung in der Geschichte oder vielmehr einer unwürdigen Schwäche der Gegenwart, geistigen Bankerotterklärung einer sich so geistreich wähnenden Zeit! Seinen älteren Ruf: Wagen wir es, wir selbst zu sein! den neuen, eigenen Stil zu erfinden, war völlig unbeachtet verhallt, in leere Luft gehaucht.

Endlich brachte das Jahr 1863 den Abbruch der Mauer, die den alten Chor vom neuen Langhaus trennte. Karl Simrock feierte das Ereignis in einer begeisterten Ode. Man ging an den Bau der Türme. Der dritte Baumeister am Kölner Dom, K. E. R. Voigtel, vollendete sie 1880 und erntete somit die Lorbeeren seiner Vorgänger. Das Geld dazu brachte eine von den Bankiers Mevissen und Oppenheim geleitete Dombau-Lotterie, die 1865—1884 über elf Millionen eintrug. Was im 14. und 15. Jahrhundert die Erzbischöfe durch Butterbriefe und Ablaß nicht vollenden konnten, das schuf jetzt der im Ankauf von Lotterielosen sich äußernde sogenannte Kunstsinn zum Ruhme des deutschen Volkes. Den jüdelnden Spekulationsgeist der Zeit, sagte Görres noch 1842, ihn haltet ab vom Werke; umfriedet es mit einer Dorneneinfassung und legt Gitter in die Eingänge, daß der Vielhufer sich verfängt. Er steht schon in den Nebenstraßen und macht kopfschüttelnd seine Visierung von den alten Baukolossen. Wer hätte das denken können, daß die alte Ruine noch ein gangbarer Artikel werde? Die Narrheit der Menschen ist unergründlich, so laßt uns sie denn mit Kolben lausen!

Und als die Feier der Domvollendung 1880, während des Kulturkampfes kam, klagte die Geistlichkeit in getrübter Freude, daß sie wohl groß an Aufwand, aber klein an Inhalt war; daß sie Glanz nach außen, aber keine innere Weihe besaß. Sie nannte es

den Hohn der Widersprüche, daß die Träger und Veranstalter des Festes der katholischen Kirche fremd gegenüberstanden und in den tiefsinnigen Wahrheiten des alten Glaubens nur römische Finsternis, in der gewaltigen Einrichtung der Kirche nur eitel Priesterherrschaft erblickten. Waren doch die Fürsten unter Führung des Kaisers Wilhelm I. gekommen, unter ihnen freilich auch Prinz Luitpold von Bayern und König Albert von Sachsen; standen doch auf der Urkunde im Schlußstein erlauchte und vornehme Namen; aber die eigentliche Königin des Festes, die Kirche, sei als Aschenbrödel von der Festfeier verstoßen und ausgeschlossen; das katholische Rheinland sei weder durch den Klerus noch durch seine Genossenschaften vertreten. Kein Name eines kirchlichen Würdenträgers ist auf der Urkunde zu finden. Der Kulturkopf tobte!

Und doch hielt sich die Kirche für die Schöpferin dieses Wunderwerkes, in dessen überwältigendem Zauber sich ihre geistige Größe, Erhabenheit und himmlische Schönheit sinnbildlich ausspreche. Aber die Rechnung stimmt nicht ganz. Gegründet ist die Kirche von jenem Bischof Konrad von Hostaden 1248, der im Kampfe zwischen Kaiser und Papst eine der traurigsten Rollen vom Gesichtspunkt der deutschen Geschichte spielt; der Richard von Cornwallis' Wahl zum deutschen König betrieb, in schmählichem Handel die deutsche Zerfahrenheit benutzend; der durch seine Herrschsucht der bürgerlichen Freiheit Kölns und seinem Handel tiefe Wunden schlug. Es ist ein englischer Judassold, aus dem der Anfang des Baues bezahlt wurde. Geplant ist er als eines der ersten Werke völliger Hingabe deutscher Eigenart an die französische Gotik, wahrlich von vornherein ein Denkmal von Deutschlands staatlicher und der daraus erwachsenden geistigen Ohnmacht. Wieder aufgenommen wurde der Bau als Denkmal von Deutschlands Sieg über Frankreich, über jene höchste Machtentfaltung unserer westlichen Nachbarn unter Napoleon I.; durchgeführt vom Opfersinn des ganzen Volkes, das sich über konfessionelle Bedenken hinwegsetzte; geweiht unter einem deutschen Kaiser, der freilich nicht nach dem Sinne der Kirche war, nach der Wiederaufrichtung des Reiches durch die Kraft des Volkes, wie sie sich in dem zur inneren Sicherheit gelangten Kaisertum äußerte. Wieviel mehr hat der Staat Preußen als der römische Papst für diesen Bau getan! Wo ist der Dom, den der Kunstsinn der Kirche in unserem Jahrhundert in Rom geschaffen hätte, selbst solange Rom einen selbständigen Staat beherrschte? Man tut gut, festzustellen, daß sich der Erzbischof von Köln den Opfersinn des Volkes gefallen ließ, durch welche Mittel dieser auch gereizt wurde; daß aber nicht er den Kölner Dom baute, sondern das deutsche Volk in seinem romantischen Schaffensdrang, der nicht danach fragte, wem der Vorteil aus diesem Bauen zufiel!

Die Ansicht, daß die Gotik der kirchliche Stil, mithin der katholische Sil sei, hat sich am Rhein wie auch sonst allgemein festgesetzt. Keiner vertrat sie leidenschaftlicher wie August Reichensperger während seines ganzen langen Lebens und öffentlichen Wirkens. Man kann sich des geradsinnigen Polterers in seiner zweifellosen Aufrichtig-

keit, sobald man anderen ihre Meinung zu lassen gelernt hat, nur freuen: er ist herzlich einseitig, aber er ist herzlich.

Das Ergebnis der romantischen Begeisterung war, daß die katholische Kirche in Deutschland und Österreich fast ausschließlich in mittelalterlichem Stil baute, daß ihre Vertreter in der Kritik und Kunstwissenschaft an dem Grundsatze festhielten, dieser sei der eigentlich kirchliche, und die heidnische Antike wie die ungläubige Renaissance seien für das katholische Gotteshaus nicht geeignet. Sie tat dies mit einem gewissen Recht, solange sie sich gegen die Antike allein zu wenden hatte. Denn solange man vom Künstler forderte, daß er aus dem Geist der Alten schaffe, mußte man auch vom Bau erwarten, daß er dieses Geistes voll werde. Das Mittelalter bot einen klar und verständig aus den gottesdienstlichen Forderungen entwickelten Grundriß dar, dazu Formen, die zwar zunächst als minder rein, minder vollendet empfunden wurden, die aber rasch die Gemüter der Gebildeten für sich einnahmen. Tief hat die Neugotik nie im deutschen Volke Wurzel gefaßt. Die Bemerkung Sempers, daß das deutsche Bauernhaus keine Spuren von gotischer Kunst an sich trägt, ist durch eingehendere Forschungen nur bestätigt worden. Der Bauer hat sich durch die Neugotik noch weniger beirren lassen. Diese blieb ins Jagdschloß der Adligen, in die Gärten romantisch gestimmter Bürger und in die Kirchen gebannt; man empfand sie als geschichtlich, als altertümlich; sie wuchs bei uns nie und nirgends zum Volksgeschmack aus wie in England.

Die Münchener Romantik war mit der Auswahl zwischen zwei Stilen keineswegs befriedigt. König Ludwig I. war hier der treibende Geist. In ihm wirkte das Gegenteil von künstlerischer Einseitigkeit, verband sich die Ader des Kunstgelehrten, dessen Aufgabe es ist, in vielerlei Schönes sich liebend zu versenken, mit der des Liebhabers, der das Schöne auch besitzen möchte. Wenn Kant gerade darin das Wesen des Schönen fand, daß es nicht zum Besitz reize, so ist Ludwig I. ein sonderbarer Gegenbeweis. Mit der Begehrlichkeit des Kindes und mit dem stetigen Eifer eines starken Mannes führte er durch, daß München von all dem, was ihn am tiefsten in der Kunst ergriffen hatte, mindestens eine Nachbildung erlange. Vieles ist archäologische Spielerei geblieben. Wenn er Leo von Klenze zwang, die Allerheiligen-Hofkirche nach der Capella palatina in Palermo zu bauen, einem an sich höchst reizvollen Gemisch byzantinischer, maurischer und nordischer Formgedanken; wenn er Ziebland die altchristliche Basilika zum Vorbild für die Bonifazius-Basilika gab, so waren dies ebensosehr Launen ohne weitere Folgen, als wenn Gärtner eine Halle nach der Loggia dei Lanci in Florenz aufführte oder der König von Württemberg sich sein Schloß Wilhelma in Cannstatt maurisch errichten ließ. Es war all dies viel mehr angewandte Kunstgeschichte als wirkliche Kunst. Auch Ohlmüllers gotische Pfarrkirche in der Au ist nur als ein erster Versuch im alten Stil beachtenswert. Auch hier, wie bei den rheinischen Bauten, fehlt die eigentliche künstlerische Belebung.

Bedeutender ist Friedrich Gärtners Eingreifen, der als Rheinländer mit einem

rheinischen Stil beim Kirchenbau einsetzen wollte, mit dem romanischen. Des Königs italienische Leidenschaften redeten ihm aber stark dazwischen. Die St. Ludwigs-Pfarrkirche (seit 1830) mußte die lombardischen Baugedanken mehr als ihr gut war aufnehmen. Nicht minder italienisch sind die Staatsbauten, die er ausführte: Deutsche Einzelheiten an Werken, die den Trotz italienisch-mittelalterlichen Herrentums darstellen sollten; das gewaltige Aufhäufen von Steinmassen, das am Palazzo Pitti in Florenz seinen Höhepunkt erreicht hatte. Aber wenn die Steine aus Putz nachgemacht werden müssen, so fällt die ganze Herrlichkeit in Öde und Leere zusammen; der auf dem Reißbrett mit Zirkel und Lineal hergerichtete Trotz bedroht den Beschauer nicht. Die Bauten sind wieder einmal zu schön, um eine wirklich künstlerische Bedeutung zu haben; zu untadelhaft in ihrem Aussehen; nicht menschlich, sondern akademisch.

Der künstlerische Vorteil für Deutschland, der sich aus Ludwigs I. an sich so rühmlichem Tun ergab, war der, daß überhaupt etwas geschaffen wurde, daß die Hände Arbeit fanden, daß ihnen Gelegenheit geboten wurde, sich zu üben. Seine Stilmischerei war dazu gut, den im klassischen Idealismus steif gewordenen Fingern wieder eine gewisse Beweglichkeit zu geben.

Die Kehrseite trat aber bald in Sicht: Die Münchener Bauleute wurden sich nun bewußt, daß sie alle Stile der Welt beherrschten. Das Empfinden, die schönheitliche Bildung, die Vertrautheit mit den höchsten Gesetzen der Kunst gebe ihnen über alle vorhergehenden Zeiten ein starkes Übergewicht, brachte auch sie, wie die Kölner Dombaumeister, bald zu der Ansicht, sie seien befähigt, die eben erlernten Stile auch alsbald zu verbessern.

Ludwig I. begann eine lebhafte Tätigkeit im Wiederherstellen „verzopfter" alter Kirchen. So am Dom zu Bamberg. Was der Haarbeutelstil, der Perückenstil, der altfranzösische Stil geschaffen hatte, was altfränkisch aussah — man spürte nicht den Hohn, obgleich Bamberg in Franken liegt — all das mußte zur Kirche hinaus. Der Kaufmann Stuttgarter in Fürth kaufte für 8193 Gulden 147 Zentner Kupfer und Bronze von abgebrochenen Altären und Denkmälern; die Altäre selbst gingen im „Verstrich" für einige 40 bis 60 Gulden fort; die 13 Zentner schweren Bronzekandelaber von 1616 für 36 Kreuzer das Pfund. All das entsprach nicht dem geläuterten Geschmack der Zeit, störte die Einheit der Kirche; der erhabene Tempel sollte nach des Königs Befehl im ursprünglichen Stile wiederhergestellt werden. Erst war die Leitung Heideloff, später Gärtner unterstellt; man hatte also Fachleute ersten Ranges berufen, die verstanden, was edel und was schlecht sei, und die auch den heiligen Ernst hatten, das Schlechte rücksichtslos den Trödlern zu überantworten. Und diese kauften eifrig; fing man doch in England schon zu sammeln an, fanden sich doch Engländer, die für den geschmacklosesten Plunder lächerliche Preise zahlten; begannen doch die Franzosen in ihrer Hohlheit und Nichtigkeit den Stil Ludwig XIV. und XV. wieder nachzuahmen, seit die Restauration nicht nur den Thron Frankreichs, sondern auch die alten Thronsäle umfaßte, in denen das Königtum geglänzt hatte. Unsere Kunstgelehrten aber wußten, was edle

Kunst sei und dachten zu ernst über deren Wert, als daß sie die falsche, gleißnerische, verlogene Schönheit des Perückenstils eines Blickes gewürdigt hätten. Nicht den einzelnen Männern ist ein Vorwurf zu machen, wohl aber der künstlerischen Urteilslosigkeit und Roheit des Idealismus. Mein Vater erzählte mir, Cornelius habe, wenn ich nicht irre, zur Feier der Einweihung der neuen Pinakothek, die herrlichsten getriebenen Renaissancehelme umgekehrt, auf Pfähle nageln und als Pechpfannen benutzen lassen zu Ehren der neuerstandenen echten Kunst! Das Schlechte mußte verachtet, der Zopf abgeschnitten werden!

Der Dom zu Bamberg blieb nicht der einzige Kirchenbau, der in die Stilreinheit zurückversetzt wurde. Ich ziehe ihn hier nur als frühes Beispiel an. Sein Gegenstück ist der Dom zu Speyer. Dort handelt es sich um ein Werk, das sehr schwere Schicksale durchgemacht hat: 1689 hatten ihn die Franzosen niedergebrannt, nachdem das Feuer schon 1450 vieles vom alten Kaiserbau zerstört hatte; 1772—84 hatte I. F. Neumann den Dom wieder aufgebaut, in einem verwunderlichen, aber geistreichen späten Rokoko; 1794 hatten die Franzosen ihn wieder in Brand gesteckt. Seit 1845 ließ König Ludwig I. durch den Baumeister Hübsch die Wiederherstellung beginnen. Man untersuchte den Bau auf seine ältesten Bestandteile und trachtete, ihn auf Grund dieser in seine ursprüngliche Form zurückzuversetzen. Dort wo sichere Anknüpfungspunkte darüber fehlten, welche Absichten der erste Baumeister hatte, trat die freischaffende Arbeit des letzten seiner Nachfolger in ihr Recht. Dieser hatte sich nur recht tief in den Geist des 11. Jahrhunderts zu versetzen und aus jenem Geist heraus etwas zu schaffen, was dem Geschmack des 19. Jahrhunderts nicht widersprach.

Man scheint aber doch, nachdem man alle störenden Einbauten zunächst aus dem Innern des Domes entfernt hatte, über die Nüchternheit des Baurestes erschrocken zu sein. Daher ordnete der König an, daß der Dom ausgemalt werde. Zwei Dinge wurden somit erreicht: Der Dom wurde ein Denkmal seiner Geschichte, dadurch, daß man die wichtigsten Ereignisse, die auf ihn Bezug hatten, zur Darstellung brachte; und zweitens wurden der Kunst große Aufgaben gegeben, an der sie sich immer mehr vervollkommnen konnte. In Speyer malte Johann Schraudolph lange Jahre. Bald folgten ähnliche Aufgaben. Das Ausmalen alter Kirchen und Schlösser wurde eine der künstlerischen Forderungen der Zeit. Kaum ein deutscher Staat, der nicht solchen Arbeiten seine Mittel zur Verfügung stellte; Arbeiten, denen vom ersten Tag an der Stempel des inneren Mißlingens auf die Stirn gedrückt war; und zwar um so mehr, als das stilistische Empfinden durch kunstgeschichtliche Kenntnis gesteigert wurde.

Auch in den früheren Jahrhunderten waren alte Kirchen ausgemalt worden. Es geschah, um ihnen den Eindruck der Neuheit zu geben. Jetzt malte man sie neu, um sie alt erscheinen zu lassen. Es kam ein schwerer Zwiespalt in die Bauten. Sollte der Maler in seinen Bildern gleich dem Baumeister versuchen, in alter Weise zu schaffen? Sollte er die kindlich und steif erscheinende romanische Weise nachahmen? Es wäre

dies die Vernichtung des eigenen Ich in seinem Werke gewesen. Es blieb ihm nur übrig, die Gegenstände womöglich so zu wählen, daß sie in den alten Bau paßten. Aber so oft Geschichte aus dem Mittelalter in größter Echtheit in die alten Kirchen gemalt wurde — immer gibt sich die innere Stillosigkeit des Geschaffenen zu erkennen: denn nicht der Gegenstand, sondern die Auffassung machte das Bild. Selbst die Darstellungen ältester Heiligengeschichte, selbst der mit dem Bau gleichzeitigen Vorgänge ergaben doch immer nur moderne Kunstwerke.

Bamberg und Speyer ergänzen sich als Beispiele einer künstlerischen Tätigkeit, die nun bald eine der hervorragendsten der Romantik wurde, des Restaurierens. Es gibt jetzt nicht mehr viel Kirchen, die noch nicht restauriert sind, ich kenne solche, die schon dreimal anders stilgerecht wiederhergestellt wurden. Pfarrer, Kirchenvorstand und Baumeister betreten die Kirche; sie stellen fest, was in ihr künstlerisch wertlos sei und deshalb „raus" müsse; sie tauschen ihre Meinungen über neue Bedürfnisse aus; und wenn dann die Genehmigung von den Oberbehörden eingeholt ist, wird dem Innern und Äußern der Kirche eine zweckmäßige und stilvolle Gestaltung gegeben. In anderen Fällen ist es ein Kirchenbauverein, der die Stelle des Anregers, des Bauherrn vertritt; oder ein Patron, dessen Bildung und Schönheitssinn die verunstaltete Kirche nicht zu ertragen vermag.

Dieser Vorgang ist etwas tatsächlich Neues, nur dem kunstgeschichtlichen Geiste des 19. Jahrhunderts Eigenes. Zu allen Zeiten hat man unfertige Kirchen ausgebaut und solche, die mißfielen, verändert. Man tat dies, indem man das Alte dem neuen Geschmack anpaßte, nicht indem man das Neue dem alten Geschmack anpaßte. Zur Zeit der Renaissance baute man im Geist der Alten, man lernte fleißig an den Denkmälern Roms. Aber man überließ dies den Architekten und hieß sie neue Bauten schaffen und sich Steine von den alten holen, nicht aber die alten Bauten wiederherstellen. Man baute, um Kirchen, Paläste zu haben; man ließ sie ausmalen, damit sie geschmückt seien; man dachte nicht daran, daß man der Bildung, der Volkserziehung diene, daß man schönheitliche Pflichten erfülle. Man tat es mit der Unschuld, mit der man das einfach Verständige eben macht, ohne es sich als Verdienst anzurechnen. Jede Zeit gab ihr Bestes und war der festen Überzeugung, daß das Ihrige das Beste sei.

Nun war es zum Lehrsatz geworden, das Alte, Vergangene sei das Gute, das Bessere. Alle Kraft des Könnens wurde dem Alten, dessen Erhaltung, dem Streben gewidmet, etwas zu erzeugen, das so aussah, als sei es nicht von uns, sondern von unseren Ahnen vor sieben, acht Jahrhunderten geschaffen worden.

Das 19. Jahrhundert, das so Großes leistete in der Erforschung der Geschichte, das so ungeheure Mittel aufwendete zur Erhaltung der Kunstdenkmäler — kein zweites hat eine ideale Aufgabe darin gesucht, nur um der Denkmäler, nicht um ihrer Benutzung willen große Kosten zu verwenden — dieses Jahrhundert, das mit so eisernem Fleiß am Alten lernte, den Künstlern vergangener Zeiten jede Einzelheit ihrer Schaffensart

absah, das Können der Vergangenheit auf sich zu häufen versuchte, es sorgfältig in Büchern und Mappen zu sammeln bestrebt war, ist trotzdem wohl dasjenige gewesen, das neben den Zeiten der Bilderstürmerei die meisten Kunstwerke zerstörte. Und zwar geschah dies nicht, um gegen einen wirklichen oder vermeintlichen Mißbrauch der Kunst wie die Bilderstürmer vorzugehen, sondern aus Kunstbegeisterung, im Namen der Kunst, freilich aus gelehrt-kritischer Begeisterung und daraus ersprießender Unfähigkeit zu einfach sinnlichem Genuß. Vielleicht wird die Zukunft die schwerste Anklage in künstlerischer Beziehung für dieses Jahrhundert auf sein Verhältnis zur alten Kunst gründen, auf die durch seine Gelehrsamkeit und überwiegende Verstandestätigkeit herbeigeführte Roheit.

Ein Unterschied besteht hier nicht zwischen Protestanten und Katholiken. Beide erwiesen sich als gleich roh, sowie der schönheitlich stilistische Eifer bei ihnen gereizt war. Bei den Protestanten war aber der Erfolg noch viel trauriger. Sie kamen zu der Überzeugung des eigenen Kunst-Unwertes, sie kamen zu einer wahren Selbstverlästerung! Fielen doch die Jahrhunderte seit Luther alle in die „schlechte" Zeit, glaubten doch selbst die kampflustigen Zionswächter den katholischen Romantikern aufs Wort, daß der Protestantismus nichts für die Kunst geleistet habe. Man frohlockte am Rhein! Zu gleicher Zeit, als der Umbau des Kölner Domes begann, hatte man auch einen Dom für Berlin geplant. Seitdem Görres die Frage besprach, waren zwanzig Jahre vergangen. Der König von Preußen, der fünf bis sechs Millionen katholische und acht bis neun Millionen protestantische Untertanen hatte, wollte die Schmach vom Protestantismus wegnehmen, daß er all die Zeit seiner Dauer hindurch kein nennenswertes Kirchengebäude aufgeführt habe. Die Schmach — wenn sie bestände — wurde erst zu Ende des Jahrhunderts gesühnt. Aber die Protestanten waren hinsichtlich der Schmach ganz Görres Ansicht: Will man gute Kunst, so muß man sie außerhalb des Protestantismus suchen. Und man tröstete sich mit dem falschen Trost, die Gotik sei christlich, nicht katholisch; beide Kirchen seien aus dem christlichen Mittelalter hervorgegangen; also dürfe auch der Protestantismus die Gotik als ihm eigen genießen.

Die vergangenen Jahrhunderte hatten sich in den alten Kirchen eingerichtet; auch die protestantischen Gemeinden. Sie brauchten Emporen, eine neue Kanzel und um diese sich fügende Sitzplätze. Der Protestantismus brachte neue gottesdienstliche Gewohnheiten und Gesetze, der Katholizismus hatte die seinigen kaum minder geändert. Man gestaltete die Kirchen so um, daß sie dem Geschmack und den Gebrauchsanforderungen der Zeit entsprachen. Man hatte dabei im 16., 17., 18. Jahrhundert die Erkenntnis, daß das Kirchengebäude dem Gottesdienst unterzuordnen sei und scheute sich nicht vor starken Eingriffen, um es neuen Bedürfnissen gerecht zu machen. In die gotischen Kirchen kam ein fremder Geist, die jungen Zeiten äußerten ihre Lebenskraft; Geschichte, Sinnesart, Geschmack, künstlerischer Gestaltungseifer von über drei Jahrhunderten füllten die alten Werke mit ihren Spuren, ihren Bekundungen. Man sah den alten Wer-



JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD:
FAMILIE JOHANNES DES TÄUFERS BEI JENER CHRISTI

Originalaufnahme aus der Dresdner Galerie



ken nun freilich an, daß sie alt sind, und daß sich ihr Zweck teilweise geändert hat. Man sah aber auch, wie die Geschlechter immer wieder aufs neue das ihnen lieb gewordene Gotteshaus sich zu eigen machten, die Erbschaft der Väter neu erwarben, um sie mit dem Herzen und in Wahrheit zu besitzen.

Freilich waren die Einbauten nicht stilgerecht; wenigstens nicht in dem Sinne, daß der Meister aus der Zeit Cranachs, Rembrandts oder Schlüters sich mühte, wie ein Michael Wohlgemuth zu schaffen; sich geplagt hätte, mit dem Kopfe seines Urgroßvaters zu denken. Die guten Leute von damals waren einfältig genug, einfach ihr Bestes zu geben, ohne Nebenabsicht auf den ihnen unbekannten Stilbegriff. Sie hatten ein unbewußtes Gefühl dafür, daß das Neue des Alten Fortbildung sei und daher ihm nicht schönheitlich widerspreche. Und wenn auch in unseren Zeiten Leute, die nicht Ästhetik und Kunstgeschichte erlernten oder solche, die auf ein paar Minuten vergessen können, daß sie einen geläuterten Geschmack haben, in eine derartig ausgebaute Kirche treten, dann spüren sie eine Stimmung eigener Art: die Kirche erzählt ihre Geschichte, sie erzählt sie in jenen alten verfallenden und in jenen schmucken und blanken Teilen, in jenen Werken einer redlichen Unbeholfenheit und sachlichen Armut wie in jenen Schöpfungen hoch entwickelter und prunkvoller Kunst. Ein Hauch des Lebens, das sich hier abspielte, ruht über dem alten Gestühl und den verschnörkelten Altären und Betstübchen, ein Hauch von langer Zeit alter Frömmigkeit, von vielen Geschlechtern, die hier Trost im Gebet suchten.

Aber dieser Hauch berührte die Ästhetiker und die Kunstgelehrten so wenig, wie ihre Schüler, die stilgerechten Bauleute. Er war in keine philosophische Formel zu fassen und nicht in die Geschichte einzuordnen; also bestand er für die mit Tatsachen arbeitende Wissenschaft nicht, sondern galt als Nebel unreifer Köpfe. Er war auch auf den Reißbrettern nicht zu fassen. Ich erinnere mich, wie auf einem Kongreß des Kunstgewerbevereins in München 1883 Joh. Nepom. Sepp sagte: Gerade bei Kirchenumbauten werde das meiste verdorben, und wenn wir um die Schätze aus alter Zeit kämen, so trüge niemand mehr daran Schuld, als die Künstler! Infolge des gewaltigen Oho! seiner zumeist aus Künstlern bestehenden Hörerschaft milderte er im Berichte seine Rede und setzte Kunstpfuscher anstatt des Wortes Künstler. Er hat damit den trefflichen Sinn seiner Worte völlig entstellt. Gerade das ist das Bezeichnende, daß ernste Künstler, also Männer, die etwas in sich haben, das zu äußerer Ausgestaltung drängt, am meisten ihre Eigenart dem restaurierten Bau aufdrängten. Der gefeiertste Restaurator des ganzen Jahrhunderts ist Viollet le Duc, der Meister von Notre Dame in Paris und zahlloser anderer Werke. Er hat in mehreren Büchern eine erstaunliche Kenntnis des mittelalterlichen Bauwesens in Frankreich niedergelegt. Aber wer Frankreich kennt und dessen Bauten mit Aufmerksamkeit durchwandert, wird mit Schrecken inne, wie einförmig die Kunst unter der Hand selbst dieses vornehmen Fachmannes wurde; wie seine Gelehrsamkeit doch nicht ausreichte, sich in den Geist der verschiedenen Zeiten zu versetzen;

wie er in die Werke stets nur den eigenen Geist trug, in dem die Zeiten sich bespiegeln. Und von Jahrzehnt zu Jahrzehnt versicherten die Restauratoren, sie hätten nun so viel gelernt, daß man ihre Hand am erneuerten Werke gar nicht mehr merken werde, weil sie endlich den Geist des Mittelalters oder, seitdem sich der Sinn für Stileigentümlichkeiten erweiterte, auch anderer Zeiten erfaßt hätten. Und von Jahrzehnt zu Jahrzehnt halten die Bewunderer dieser Meister der Selbstverleugnung deren Werk für echt, um immer wieder im nächsten Jahrzehnt zu erkennen, daß es nicht echt war. Alle Enttäuschung, aller Ingrimm über verfehlte Erneuerungen lehrten nicht, daß es ganz unmöglich ist, ein Zeitalter richtig zu erfassen, daß es der Geschichtsschreiber so wenig kann, wie der Dichter oder der Künstler: denn erstens umfaßt kein Mensch eine ganze Zeit, und zweitens leistet kein Werk dies Wunder. Beide sind an das Auswählen von Teilen gebunden und an das Verbinden dieser Teile nach ihrer Erkenntnis. Sie können nicht eine Zeit, sondern nur eine Schilderung, eine Darstellung ihres Wesens geben. Diese aber ist auch in einer Zeit entstanden. Und die Zeit des Schaffenden ist stärker im Werk als das Geschaffene. Schillers Jungfrau von Orleans ist ein Werk nicht von 1431, sondern von 1800 und Mommsens Römische Geschichte ist nicht im Geist der Triumvirn, sondern in dem des deutschen Liberalismus geschrieben. Wer nicht Schillers Idealismus und Mommsens Ansichten über das Staatswesen hat, wird die Schilderungen beider für geschichtlich falsch halten. In späteren Zeiten wird man sie nur als eine Quelle der Erkenntnis dafür ansehen, wie das 19. Jahrhundert die Zeiten verstand, nicht aber dafür, wie jene tatsächlich waren. Und wer feiner empfindet, wird sich dieser Erkenntnis freuen. Eine stilvolle Erneuerung ist aus gleichen Gründen noch nie geglückt und wird nie glücken! Ein paar neue altertümelnde Kunstgriffe ändern diese Sache nicht: jede Erneuerung ist Umgestaltung eines Werkes aus einem alten in ein neues. Denn echt alt kann nur der Alte denken und schaffen; man kann wohl die Rolle, die uns die Gotik zu sprechen gab, so gut schauspielern, so daß alle Zuschauer im Theater des Zeitgenossentums begeistert in die Hände klatschen; aber wenn das Jahrzehnt vorbei, der Vorhang gefallen ist, erwachen wir zur Erkenntnis, daß uns eine Komödie hänselte. Einer alten Kirche soll man ansehen, daß sie alt ist; man soll jene, die sie auffrischen wollen, ebenso verlachen, wie jene, die ein altes Gesicht jung schminken. Man soll dafür sorgen, daß das Alte nicht verfällt. Sobald man über das mechanische Ausbessern hinausgeht, kommt man in die Gebiete gefährlicher Selbsttäuschung!

Das eifrige Geschaffe der Restauratoren blieb aber nicht die einzige Betätigung des romantischen Bausinnes, sondern dieser drängte auch auf selbständige Äußerung, namentlich im Kirchenbau. Gewissen Einfluß hatte auf diesen die mittelalterliche Symbolik. Schon der 340 gestorbene Eusebius setzt bei der Einweihung der Kirche von Tyrus das Bewußtsein voraus, daß die Kreuzform der Kirchen auf Symbolik beruhe; die zwölf Pfeiler der Grabeskirche zu Jerusalem wurden schon zu Konstantins des Großen Zeit auf die zwölf Apostel bezogen. Inwieweit diese Symbolik aber auf die Anordnung

selbst von Einfluß war oder nur eine Nebenanschauung des Schaffens ist, über diesen Streit sind die Akten auch heute noch nicht geschlossen. Hier handelt es sich darum, welche Symbole auf die neue Kunst einwirkten. In dem Buche des Regensburger Domvikares G. Jakob: Die Kunst im Dienste der Kirche, das seit 1857 in dritter Auflage erschien, kann man das, was die katholische Kirche in Deutschland für richtig in künstlerischen Dingen hält, übersichtlich beisammen finden: Die Symbolik fordert, die Kirche solle ein Abbild sein des sichtbaren Reiches Christi in der Zeit, des Reiches Gottes in uns und des ewigen Reiches Christi im Himmel. Jeder Teil des Baues solle den beschauenden und denkenden Gläubigen auf diese drei Vorbilder hinweisen. Die Jesuiten haben diesen Gedanken am entschiedensten aufgegriffen.

Unter allen Mitteln, diese Vorbilder zu erreichen, ist neben dem Himmelanstreben die Kreuzesform des Grundrisses am höchsten gestellt worden. Daß sie nicht ausschließliche Regel im Mittelalter war, bezeugen Hunderte noch erhaltener Bauten. Es wurden wieder mit der Einseitigkeit des Idealismus unter den eifrig durchforschten Vorbildern alle, die nicht ganz ideale Gestalt aufwiesen, als unfertig oder überreif in Acht getan. Die Kunstgeschichte spürte nicht dem Entwicklungsgang des Grundrisses als dem architektonischen Ausdruck der Wandlungen im Gottesdienst nach, sondern der Frage, wie aus handwerklichen Notwendigkeiten und schmückender Absicht die Form entstand. Warum Querschiffe kommen und verschwinden, warum eng aufstrebende mit hallenartig weiten Kirchenschiffen wechseln, warum der Chor hier reich gegliedert, dort schlicht und lang gestreckt sei, welche Grundbedingungen die Bischofskirche anders werden ließen als den reichen Pfarr- oder Stiftsbau, und welche Ergebnisse diese Erkenntnis für die Gestaltung neuer Kirchen bringe — darüber hat man erst spät nachzudenken begonnen. Das Mittelalter aber dachte an Zweckerfüllung. Wohl merkte der Klerus, sehr zum Ärger seiner ästhetisch gebildeten Mitglieder, daß die dummen Bauern und unter ihnen manche vornehme Frau lieber in die weiträumigen, glanzvollen Barockkirchen gingen als in die selbstquälerisch dürren gotischen Neubauten. Wie donnerten die Kunstrichter gegen den unausrottbaren Ungeschmack ihrer Zeit. Man war stets ungehalten, wenn ein Junger mit Spott über die Kunst herfiel, die vor zwei Menschenaltern die Gebildeten entzückte. Aber mag er ruhig spotten: er gibt nur die Antwort auf den Hochmut, mit dem auch die Alten auf ihre Vorgänger blickten. Diese Vorgänger waren mit Spottnamen belegt: Zopf, Rokoko, Barock galten für verlogen, frivol, kokett, fratzenhaft. Kein ästhetisch Rechtgläubiger, der sich nicht für berufen hielt, ihnen den Spiegel ihrer Sünden vor Augen zu halten, sie als hellen Wahnsinn, als Afterkunst, als geschraubte, aufgeblähte Jammergestalt zu verketzern; kein Bauinspektor, der sich nicht für befähigt hielt, an ihre Stelle Besseres, Geläutertes, Edleres zu setzen. Der erschreckliche Tiefstand des mittleren Könnens in der Zeit bis in die siebziger und achtziger Jahre in Deutschland ist nur zu messen an der Überhebung, mit der diese Zeit, pochend auf ein paar idealistische Kunstgesetze, die ältere Kunst aburteilte und nur zu oft der Zerstörung überwies.

Aber nicht nur die Schönheit der Formen, die Berechtigung des künstlerischen Reichtums und die unverkennbar tiefe Gesamtwirkung der Barockbauten wurden geleugnet, sondern sogar die in ihm niedergelegten eigentümlichen Fortschritte des katholischen Kirchenbaues. Der Jesuitenorden hatte, da er nicht im Chordienst, sondern in der Mission seine Aufgabe sah, dahin geführt, weite Hallenkirchen zu schaffen. Die Michaelskirche in München ist dafür ein herrliches Zeichen. Jakob erkannte wohl, daß darin klare Auffassung und kräftiger Formensinn sich ausspreche, daß der Orden in der Kunst eine ähnliche Bedeutung habe wie im kirchlichen Leben. Er meinte, es sei sein Wirken ein Rückschlag gegen die Verachtung des Überlieferten gewesen. Aber von dieser Erkenntnis war noch ein weiter Weg bis zur Wiederaufnahme der Grundrißformen der Ordenskirche. Es sind etwa dieselben, die seinerzeit die Dominikaner Südfrankreichs und Spaniens erfanden, als sie den Albigensern gegenüber gleiche Aufgaben zu erfüllen hatten, wie die Jesuiten in Deutschland und den Niederlanden. Nach Ansicht des katholischen Historikers Janssen war in den Augen der Protestanten der Reformationszeit der gotische Stil die papistische Kunst. Alle Bewegungen gegen die katholische Weltanschauung und die sie vertretende Priesterschaft wären Hand in Hand gegangen mit der Bekämpfung der Gotik, da ungefähr gleichzeitig mit der Reformation die Renaissance kam. Aber sie kam für Katholiken und Protestanten, ohne daß man hieraus schließen könnte, einer habe sich mehr als die andern über ihr Kommen gefreut oder es bedauert. Bei Janssens Verehrern fanden diese Gründe trotzdem Widerhall. Alle, die von den Präraffaeliten berührt, die mittelalterlichen Formen schlechtweg als die gläubigen hinnahmen, erfüllten sich mit Abscheu vor der heidnischen Kunst. Im Frühchristentum, in den Basiliken, sei diese noch nicht überwunden; im romanischen Stil bereitete sich die neue Größe vor; die Gotik bildete das Lehrgebäude der Kirche in vollendet künstlerische Form aus; die Renaissance verweltlichte es durch frevelhaften Rückfall ins Heidentum. Das ist eine Auffassung, die am Ende des 19. Jahrhunderts noch in voller Kraft war.

Erst in später Zeit entstand hiergegen Widerspruch. Die Quelle, aus der er floß, ist durchaus bezeichnend: Die Jesuiten nahmen das Wort: P. J. Kleutgen in seinen Briefen aus Rom (1869) dürfte der erste gewesen sein. Man rühmt an der gotischen Bauart, daß sie zum Gedanken an Gottes Unendlichkeit erhebe, und mit frommem Schauer vor seinem geheimnisvollen Wesen erfülle. Wohl! aber ist deshalb der Gedanke an den Reichtum der Liebe, die Erinnerung an die Güter, die sie uns bereitet, die Empfindung seiner traulichen Nähe weniger christlich? Es ist dies eine überaus feine Form, in der der Jesuit sinnbildlich die reichen Bauten seines Ordens rechtfertigt; müßte er doch dessen bauliches Wirken verurteilen, wollte er der Gotik die Alleinberechtigung zugestehen. Erst die späteren Untersuchungen des Jesuiten Joseph Braun zeigten, daß die Jesuiten des 16. und 17. Jahrhunderts an der Gotik festhielten, länger als Andere.

Kleutgens Gegnerschaft gegen die Gotik richtet sich, wenn auch mit Vorsicht, gegen

den ihm kleinlich erscheinenden Grund für diese, daß sie altdeutsch sei. Reichensperger und viele der hinter ihm Stehenden waren und sind gute Deutsche. Sie sind's aus Überzeugung und mehr noch nach ihrem Empfinden. Aufgewachsen in deutscher Romantik sperren sie sich gegen die von außen kommenden Anschauungen. Rom war aber nie romantisch: Der Evangelist Johannes sah, wie Kleutgen ausführt, das himmlische Jerusalem geschmückt wie eine Braut auf die Erde sich niederlassen. Im Fest der Kirchweihe betrachten die Katholiken die Kirche als das Bild der himmlischen Gottesstadt, werden sie an die Seligkeit des Friedens, die mit bräutlichem Schmuck versehene Erhabenheit erinnert. Demnach müsse man dem Geiste der heiligen Religion angemessen die Kirchen so bauen und schmücken, daß die Gläubigen, insbesondere die Armen, deren Zahl die größere ist, erquickt und gestärkt werden; und das geschehe durch die Hoffnung auf die Güter, die Gott denen, die ihn lieben, bereit hat. Und diesem Zwecke entsprechen die berühmten Kirchen Roms. Ist denn, fragt Kleutgen, die Kunst so arm an Formen, daß sie das Schöne nur in einer darstellen könne? Oder das Christentum so arm an Gedanken, daß nur jene wahrhaft christlich seien, die in einer gewissen Art von Formen ihren Ausdruck finden?

Einen Wandel in diesen Anschauungen versuchte erst seit 1884 der steierische Kunstgelehrte Johann Graus, selbst katholischer Geistlicher, durch verschiedene Aufsätze und endlich durch das 1885 erschienene Druckheft „Die katholische Kirche und die Renaissance" herbeizuführen. Er fand nur teilweise Zustimmung, die wichtigste bei den österreichischen Behörden, denen das Überwachen der Denkmäler oblag. Die Romantiker zu überreden ist ihm aber nicht gelungen. Sein Ziel war die Freiheit der Stile, die Beseitigung der Stilzwangsjacke. Die Kirche sei keine gotische, sondern eine allgemeine, ihr Gebiet müsse das der ganzen Kunst sein. Seit achtzehn Jahrhunderten, erläutert Graus, gibt es eine christliche Kirche, aber nur etwa von 1200—1500 und eigentlich nur bis 1400 solle sie wahrhaft christkatholische Kunst hervorgebracht haben? Diese drei kurzen Jahrhunderte gelten dem Romantiker als die nachzuahmende Blütezeit, ebenso wie die Hellenisten in der kurzen Spanne Zeit des perikleischen Athen ihr Ideal erkannten. Die Welt hatte umsonst gearbeitet durch die Jahrtausende gegenüber der naschhaften Abschmeckerei einer verwöhnten Zeit. Nur ein paar der besten Früchte schienen ihr genießbar, alle anderen wurden verachtet.

Man könnte die selbstgefällige Wiederholung derselben Formen im katholischen Kirchenbau, dies früher nie gesehene Wiederkäuen längst verdauter Kost ruhig mit ansehen, täte es einem nicht leid dabei um die deutsche Kunst, die so gar zum Stillstand verurteilt wurde. Es ist einem so einsichtigen Manne wie dem Mainzer Domkapitular Friedrich Schneider nur zu danken, daß er den Versuch machte, die Formen des Grundrisses zu bereichern. Er erkannte, daß bei der größten Zahl der kirchlichen Neubauten die erste Sorge der stilvollen Ausbildung zugewendet worden sei; daß die architektonische Schablone vielfach Zweckwidrigkeiten herbeigeführt habe. Wozu die fast als

Regel angewendete Dreischiffigkeit selbst bei Pfarrkirchen, die für etwa 1200 Menschen so einzurichten seien, daß man die Vorgänge am Altar sehen und Predigt und priesterlichen Gesang hören könne? Er weist auf die einschiffigen Bauten der verschiedensten Jahrhunderte, namentlich auf die Südfrankreichs hin. Aber er fand wenig Beifall. Josef Prill, ein Schullehrer, der durch sein Mitwirken an der Verballhornung der romanischen Kirche zu Wechselburg in Sachsen bekundet hat, daß er in Baufragen mitzureden berufen sei, wies ihm nach, daß man bei der Gotik alter Form zu bleiben habe: Nicht nur weil sie den toten Stoff am besten überwinde, sondern weil die dreischiffige Anlage billiger sei. Das ist freilich ein nur zu verständiger Grund!

In sehr viel größeren Schwierigkeiten befand sich die Romantik hinsichtlich der Schwestern der Baukunst, namentlich der Bildnerei. Hier konnte man wohl die alten Werke würdigen, nicht aber sich entschließen, sie in ihren Abweichungen von der Natur nachzuahmen. Wohl war man der Ansicht, die Werke des 14. und 15. Jahrhunderts böten auch in der Bildnerei den erhabensten Ausdruck christlichen Geistes und Lebens. In der Absicht, den Gestalten nachgiebig sanftes Wesen und herzliche Demut und damit den rechten christlichen Ausdruck zu geben, dann aber auch um die aufsteigenden Geraden der Pfeiler zu brechen und somit die Bildwerke von der Pfeilermasse abzulösen, wären im Mittelalter geschwungene, gestreckte, nach der Seite eingebogene Gestalten geschaffen worden. Erst am Ausgange des Mittelalters sei die Kunst zum echten Ausdruck der weltbesiegenden Glaubenskraft durchgedrungen. So etwa urteilen Jakob und Reichensperger. Aber trotz dieser Liebe für die Spätgotik, die also hier als die vollkommenere Kunst gefeiert wurde, kommt die romantische Bildnerei nicht zu einer ehrlichen Hingabe an diese Zeit. Die Gewalt der antiken Plastik war unüberwindlich. Zwar wurde ein so streng katholischer Meister, wie Führich, von Thorwaldsens Aposteln abgestoßen. Wie wir im Leben schon, sagt er, jedes erkünstelte, an sich unwahre Gefühl Schauspielerei nennen, so ist Thorwaldsen in diesen Bildwerken — so meisterhaft sie auch von seiten der Anwendung äußerer Kunstmittel erscheinen — nichts als Schauspieler. Die katholische Kirche hat solche Kunst nie begehrt. Rauch und Rietschel schätzten den Thorwaldsen'schen Christ, sprachen sich aber in ihren vertrauten Briefen ebenso gegen die öde Apostelmacherei aus, die nun beliebt wurde. Die Bibel biete doch andere Stoffe, sagte Rietschel, als „bloße bärtige Männer mit Gewändern!"

Ein deutscher Bildhauer, der später in Rom für sich das Vorrecht besaß, als katholischer Meister gefeiert zu werden, war der Westfale Wilhelm Achtermann. Als Künstler ist er keineswegs eine Leuchte ersten Ranges, und wenn ich oberster Richter im Reiche der Kunst wäre, der durch die Nennung eines Namens in diesem Buche die Gerechten von den Ungerechten trennen müßte, würde ich ihn vielleicht so wenig erwähnen wie andere Kunstgeschichtsbücher dies tun. Aber er ist eine bezeichnende Erscheinung: ein schlichter Ackersmann, wie er sich sein Leben lang nannte, kam er erst mit dreißig Jahren an die Berliner Akademie, mit vierzig Jahren nach Rom, immer noch

trotz seiner stattlichen Westfalengestalt ein hilfloser, ungefüger, über sein eigenes Können erstaunter Bursch; dem die Hände in den Schoß sanken, wenn die Mittel für seinen Lebensunterhalt versagten; der im Gebet am Rosenkranz darauf wartete, daß sie von irgend einer Seite ihm zuflössen. Und wirklich kam dann auch eine schöne vornehme Dame in kostbarem Wagen daher und gab ihm Geld für sein Bildnis des Gekreuzigten, viel mehr als er zu fordern gewagt hätte. Er liebte es sehr, diese Vorgänge zu erzählen. Die Schwärmer für das Mittelalter hatten in ihrer Begeisterung für die Hütten der Steinmetzen die Ansicht gewonnen, daß aus der handwerklichen Tüchtigkeit die Neugestaltung der Kunst hervorgehen müsse. Ihnen war daher der als holzschnitzender Schäfer in die Kunst gelangte Achtermann von vornherein eine hoffnungsvolle Erscheinung, sein Hereintreten aus dem Volk in das gefeierte Reich der Kunst ein Wunder. Wunder verrichteten denn auch seine Werke: Ein reicher Engländer wurde durch sie zum Katholizismus bekehrt; die Schwester eines römischen Pfarrers wurde durch das Gebet vor seinem Kruzifix geheilt; beim Verladen eines fertigen Marmors in das Schiff ereigneten sich unter dem Gesang des „ora pro nobis" die sonderbarsten Dinge. So sagt denn auch die Urkunde im Sockel der Gruppe der Maria mit der Kirche Christs im Dom zu Münster i. W., daß Achtermann zu der sehr kleinen Zahl jener gehöre, die Gott durch seinen Hauch angeregt und nicht ohne offenkundige Zeichen seiner Fürsehung auf den höchsten Gipfel der Kunst emporgehoben habe; er sei ein in jeglicher Tugend höchst ausgezeichneter Mann. Je eine Partikel vom Holze des heiligen Kreuzes liegt im Haupte des Heilandes und der Jungfrau; die goldenen Heiligenscheine hat Pius IX. selbst gesegnet. Der Künstler, der sein Leben lang dem selbst auferlegten Gelübde der Keuschheit gehorsam blieb, eine Kirche baute, sein Vermögen an Stiftungen hingab, hat allen Anspruch darauf, von der Kirche selig gesprochen zu werden. Er war wahrlich eine andere Natur als der Heide Thorwaldsen. Und gewiß hat Achtermann über dessen Apostel ebenso gedacht wie Führich. Und wie bei diesem, ist es kein Zweifel, daß bei Achtermann die gläubige Empfindung echt war, wenn er gleich im Leben etwas stark den Stolz des Gerechten merken ließ. Aber wie bescheiden ist der innerliche Unterschied seiner Kunst von der jener Bildner, die ihm an kirchlichen Tugenden nicht glichen. Es ist von der Innigkeit des Overbeck erstaunlich viel mit herübergerettet in die harte Wirklichkeit der Bildnerei: manchmal überrascht die Kraft, mit der klassischer Versöhnung aller Härten, weichherziger Linienschönheit der Laufpaß gegeben wurde zugunsten von Anordnungen, die an das 15. Jahrhundert mahnen. Schnitzwerke aus einem mittelalterlichen niederrheinischen Altar. Aber trotz dieser Versuche, vom Mittelalter oder doch von dessen letzter Zeit zu lernen, kommt er nicht über Äußerlichkeiten hinaus. Im ganzen künstlerischen Gehalt blieben auch Achtermann und die zahlreichen für die Kirche beschäftigten Bildhauer innerhalb der herrschenden, vorwiegend antikisierenden Schule; ihre kirchlichen Überzeugungen bestimmten wohl den Inhalt, nicht aber die künstlerische Grundart ihres Schaffens. Wohl hatten viele die Leere der Gegen-

wart erkannt, ohne jedoch in die Tiefe der Vergangenheit dringen zu können; sie nahmen und gaben die Schale statt des Kernes; sie verfielen dem akademischen Klassizismus. Wer sich diesem und mit ihm den Plattheiten und Gemeinheiten des Tagesgeschmacks entziehen kann — der ist Reichenspergers Mann. Aber all die von ihm gepriesenen Meister, Kinder der Natur und der Gnade, wie er sie nennt, sind der Welt nicht im Gedächtnis geblieben und werden wohl schwerlich sich nachträglich in dieses einzubohren verstehen. Bis dann endlich die Bildhauer die Modelle ganz fortjagten, weil sie erkannten, Neues, Eigenes lasse sich doch nicht machen. Und dann verkauften sie, wie Achtermann, das einmal Geschaffene in zahlreichen Wiederholungen, bereiteten dem Eindringen der Kunstfabriken den Weg, die mit billigen, nach der Schablone gearbeiteten Altären, Kanzeln, Bildern Kirche und Haus versorgen und damit zu einem Krebsschaden der kirchlichen Kunst wurden.

Denn gerade in diesen Werken äußerte sich das Verhältnis der katholischen Kirche zur Kunst, wie es tatsächlich war, nicht wie die katholischen Ästhetiker es wünschten. Das lehren Führichs merkwürdige Aufsätze „Von der Kunst". Er spricht vom Verhältnis des Gnadenbildes zur Kunst, jenes Bildes, das in die Gebiete der Religion aufgenommen ist; dessen Wert also nicht nach künstlerischem Wert zu bemessen sei. Er erkannte, daß diese Gnadenbilder oft häßlich sind. Der katholische Volksschriftsteller Alban Stolz sagt sogar, sie seien alle häßlich, das Kunstschöne sei für den Gottesdienst gleichgültig, unnütz, ja schädlich. Stolz wandelt hierin, und viele mit ihm, den Weg, der einst zu der Ansicht führte, der Messias müsse in seiner irdischen Erscheinung häßlich gewesen sein; es sei dies ein Teil des Ausdruckes der Selbsterniedrigung des im Stalle Geborenen, am Schandpfahl Gestorbenen. Führich sagt, wenn Stolzens Ansicht richtig ist, so müsse sie sich auf jede Stätte erstrecken, die dem Gottesdienste von der Kunst errichtet würde. Anstatt herrlicher Dome und Münster müßten Ställe gebaut und für Kirchen erklärt werden. So glaubt er den Gegner zu überführen. Er berücksichtigt nicht, daß die großen Ordensgemeinschaften des Mittelalters tatsächlich ihre Kirchen so kunstlos und einfach wie möglich bauten; daß die Reformation mit ihrem allgemeinen Priestertum aus ähnlichen Anschauungen ihr Verhältnis zur Kunst regelte wie Stolz, daß tatsächlich die Lehre der christlichen Kirchen keine Beziehungen zur Kunst hat, wohl aber die christlichen Völker zur Kirche in ein künstlerisches Verhältnis traten; daß es also in Wahrheit keine christliche Kunst gibt, sondern nur eine solche der christlichen Völker. Wenn Führich dann weiter sagt, das Unschöne sei ein Ungöttliches, und hieraus glaubt, der Kirche die Schönheit zu sichern, so hüllt er sich in Selbsttäuschung: das Göttliche im Christ der Kirche hat mit der Schönheit nichts gemein. Denn Schönheit ist eine menschliche, den Dingen nach unserem Geschmack beigelegte Eigenschaft, ebenso wie Häßlichkeit. Das Göttliche aber steht über dem Geschmack. Der Gläubige soll seinen Geschmack nach dem Göttlichen einrichten. Die Kunst hat in gewissem Sinne nie aufgehört, heidnisch zu sein. Sie macht

sich ihre Götter mit der Hand und verlangt, daß die Welt ihre Vorstellung des Göttlichen nach dem geschaffenen Werk richte. Die Kirchen, namentlich die griechisch-katholische, setzten dem die Überlieferung entgegen, daß der heilige Lukas gewisse — für unser Gefühl meist häßliche — Bilder gemalt habe; sie verbot den Künstlern durchaus folgerichtig, die Bilder anders zu schaffen als in strenger Nachahmung jener heiligen Werke; sie vernichtete die Kunst, indem sie ihr ein unabänderliches Ideal aufrichtete. Die römisch-katholische Kirche brachte die Ansicht von der Begnadung einzelner Maler auf, die nun als von Gott unmittelbar belehrt, die überirdische Schönheit mit der Seele erschauten und in Darstellung dieser die Zahl der Vorbilder vermehrten. Für die katholischen Ästhetiker Rheinlands und Süddeutschlands hörte diese Begnadung aber mit dem 16. Jahrhundert auf. Sie unterschieden scharf zwischen religiöser und kirchlicher Kunst. Die kirchliche ist ein Teil des Heiligtums, in dem sie wohnt, und muß im Geiste des Heiligtums geschaffen sein; aus ihr soll die Kirche als Gesamtheit sprechen. Im Bereiche des Menschlichen kann daraus die Schablone entstehen, aber es waltet hier das Göttliche. Diesem gegenüber muß die künstlerische Selbständigkeit gedämpft werden. Es wäre eine Umkehrung der Ordnung, wenn jeder beliebige Künstler seine Eigenart, die immerhin geistvoll und fromm sein kann, in einem Werk hervorkehren wollte, das dem allgemeinen kirchlichen Gebrauch dienen, das belehrend und erbauend auf das Volk wirken soll. Der Geist, der im Heiligtum herrscht, sei der der Überlieferung: Darüber sei kein Wort zu verlieren. Wie man den alten Gottesdienst und die Gebetformeln nicht zum besseren Verständnis der Zeitgenossen ändern dürfe, so stehe es auch mit Musik und bildender Kunst. Beide müssen da anknüpfen, wo die hereinflutende heidnische Renaissance die Kette der Überlieferung gewaltsam abbrach. Ich folgte in diesen Darlegungen der Äußerung des Bonner Theologen Heinrich Schrörs. Er beruft sich auf die Reformationszeit; denn schon 1522 forderte Emser, daß man den Bildern Maß und Regel geben solle, wie sie ihnen die alten Väter und Konzilien gegeben hätten. Malerei und Bildnerei dürfen keinen Freibrief erhalten, sie müssen in das Abhängigkeitsverhältnis zur Überlieferung zurückgeführt werden, wie dies die Baukunst tat.

Es handelt sich hier nicht darum, ob diese Anschauungen für die Kunst heilsam sind oder nicht, sondern darum, ob sie als kirchlich anerkannt wurden. Wenn das der Fall ist, woran nicht zu zweifeln, fragt sich weiter, welchen Einfluß sie auf die moderne Kunst hatten. Wohl erkannte Schrörs, daß im Bereiche des Menschlichen die Schablone aus diesen Grundsätzen entstehe. Das Göttliche ist das Überlieferte. Er weist die Künstler auf dieses als auf den Fels, auf den er sein Werk bauen solle. Das Göttliche aber zu schaffen, zu übertreffen, wird er nicht wagen können. Die folgerichtige Durchführung dieser Ansicht führt dahin, daß sich der Künstler der Übermacht der Überlieferung gläubig zu unterwerfen hat, daß er ihr seine Eigenart opfern soll. Die Kirche duldet die Kunst, aber nicht die der Menschen. Die künstlerischen Leistungen in der

kirchlichen Kunst bestanden in der geistigen und handwerklichen Wiedereroberung des Mittelalters. Dann aber ist's sehr still geworden in der katholischen Welt. Ein Erschlaffen, die Erkenntnis der Ermüdung brach herein. Die Unlust der Künstler, sich unter die Überlieferung zu beugen, in ihrem Sehen und Empfinden nicht ein Ich zu sein, sondern ein Anderer, ein Alter, haben bewirkt, daß das geschäftige Dutzendwerk, die Fabrik für kirchliche Kunst sich blühend entfaltete. Sie pflegt fürs Geld die Überlieferung, so viel es verlangt wird; sie kann es so unendlich viel besser als ein Mann, der erst sein Ich aufzugeben hat. Die Schablone herrscht in der katholischen Kirche. Aller Orten kann man die Entrüstungsschreie gerade katholischer Kunstfreunde hierüber hören, die meinen, daß die theologische Auffassung von der Stellung der Kunst zur Kirche der Kirche nichts helfe, die Kunst aber vernichte. Die materialistischen Erscheinungsformen, in denen die Gnadenbilder sich nur zu oft gefallen: Die offene Brust, in der man das von Schwertern durchbohrte Herz sieht, die in kostbaren Modekleidern prangenden heiligen Jungfrauen und Kinder, die Grotten von Lourdes stehen auf den Altären, genießen die Verehrung als göttlicher Eigenschaften voll, während all die innige Gläubigkeit eines in seinem Gestaltungseifer, seinem Verhältnis zu Gott frommen Künstlers es nur nach langen Kämpfen erreicht, daß sein Werk an heilige Stätte gelangt. An diesem dem Künstlergeiste Entsprossenen sieht jeder das Menschliche, hier zweifelt die Geistlichkeit am heiligen Wert, während sie das überlieferte Häßliche und die Dutzendware unbesehen als für das Heiligtum wohl geeignet hinnimmt!

Die Bildnerei hat besonders unter diesem Zwiespalt gelitten. Die Malerei fand Gebiete, in denen sie sich freier ergehen konnte. Es wird im allgemeinen schwer fallen, neben dem Unterschiede, der zwischen katholischer und protestantischer Kirchenmalerei im Inhalte besteht, auch einen in der Auffassung festzustellen. Overbeck kam aus dem Protestantismus; seine Art stand fest, ehe er zum Katholizismus überging. Der junge Julius Schnorr von Carolsfeld widerstand der katholisierenden Richtung, der sich sein minder bedeutender Bruder in Wien durch den Übertritt anschloß. Kein feinerer Kopf in der deutschen Kunst und kein tieferes Herz als Julius Schnorr, der, ehe er nach Rom kam, durch den Maler Olivier in den präraffaelitischen Geist eingeführt worden war. Er suchte die künstlerische Wahrheit mit emsigem Fleiß, mit einer außerordentlichen Vertiefung in die Einzelheiten der Natur. Seine Höhezeit reicht bis zu dem Augenblick, da er sich in Rom an die italienische Kunst verlor und in Cornelius' Fußtapfen tretend, das wurde, was man damals gewaltig nannte. Kaum an einem anderen Künstler kann man den schädigenden Einfluß Italiens auf die Entwickelung der deutschen Art so deutlich verfolgen wie an Schnorr. Es war, als sollte sich an den Künstlern das Schicksal unseres Volkes im Mittelalter erneuern, daß sie ihr bestes Blut und ihre eigentlich schaffende Kraft ihrer Sehnsucht nach Beherrschung des Südens opfern. Es gibt eine Anzahl Bilder aus Schnorrs Jugend, die mit einer Herzenseinfalt und seelischen Tiefe gemalt sind, in denen bei vielen Härten im Ton und der Zeichnung, aus

zahlreichen Anklängen an das Mittelalter eine Innigkeit der Beobachtung hervorleuchtet, wie sie kaum ein zweiter in jener Zeit besessen hat. Wenn diese Triebe, die so voll und schön ansetzten, hätten ausreifen können, wenn nicht das von Raffael und Michelangelo entlehnte zeichnerisch großsprecherische Wesen über die zarten Sprößlinge mit erdrückender Gewalt hereingeprasselt wäre, so wären wir vielleicht ein halbes Jahrhundert früher von der Nachahmerei und Stilbefangenheit losgekommen, wären vielleicht wir zu Führern ins Neuland der Kunst geworden.

Bei Schnorrs Landsleuten Peschel und Schönherr findet man ähnliche Ansätze; auch sonst ließen sie sich noch hier und dort verfolgen. Es sind ganz jene Bestrebungen, die ein Menschenalter später die englischen Präraffaeliten, namentlich in seiner Weise Holman Hunt aufnahmen, diese freilich schon angesichts des Niederganges der von Italien beeinflußten Kunst der Könner und Nachempfinder.

Schnorr ging nach Rom und wurde dort in das Treiben der um Overbeck und Cornelius Versammelten gezogen, namentlich seit der Fürst Massimi, Gemahl einer sächsischen Fürstentochter, den Künstlern den Auftrag gab, drei Zimmer seines Palastes auszumalen. Ariost, Dante und Tasso gaben den Bildern den Gegenstand. Man lernte fleißig italienisch, um die an Volkstum und Zeit so fremden Dichter verstehen zu lernen; man gab sich unsägliche Mühe, echt alt und echt italienisch zu sein; man konnte sich dem Vergleich mit den Loggien Raffaels im Vatikan und mit der ganzen erdrückenden Menge von Vorbildern nicht entziehen — und so kam die edle Linie und die große, aber leere Auffassung auch in Schnorrs Kunst. Er wehrte sich lange, bevor er sich ergab. Aber er erlag vollständig. Die Bilderbibel, in seinen späteren Jahren geschaffen, zeigt deutlich den Verfall seiner Kraft. Die Kunst war wieder bei der Fertigkeit des 17. Jahrhunderts angekommen, ein Bild gut aufzubauen. Nur mit ihm herangewachsene Zeitgenossen konnten glauben, daß an künstlerischem Wert und an gläubiger Kraft in diesem seichten Werke der Massenschafferei mehr zu finden sei, als etwa in den Bilderbibeln aus der Zeit der Rubensschüler. Nicht anders erging es Schnorr mit seinen Geschichtsbildern: Viel Arme, Beine, Rüstungen, Köpfe von Menschen und Pferden, einige Kenntnis der Zeitkleidung und der sonstigen „Akzidenzien“. Die Kunst des Komponierens, des Herumwerfens von Menschenleibern auf der Fläche, um dieser Gliederung aufzulegen; die völlige Beherrschung der Gestalten, so daß sie Wachs in der Hand des Bildners, nicht Lebewesen sind, die eigene Daseinsbedingungen haben: Das ist das Erbe, das von Raffael und Michelangelo ausgeht. Man kann sie nicht vergleichen mit Pietro da Cortona, der eine gewaltige schmückende Kraft hatte, die Schnorr und den Seinen gänzlich fehlt; nicht mit den Carracci, die so viel Eigenes in ihrer Jugendzeit zu geben wußten; sondern nur mit dem Cavaliere d'Arpino und mit Charles Lebrun, den großen Könnern und Nachläufern, die auch mit ihnen die Bewunderung der Mitwelt genossen; sowohl wegen ihres Könnens als wegen ihres Geistes.

Die Rheinische Schule nahm die religiöse Malerei auf: Eduard Steinle, Philipp

Veit in Frankfurt a. M., Wilhelm Schadow und seine Schüler Ernst Deger, Franz Ittenbach, Andreas und Karl Müller u. a. in Düsseldorf. Es wird dem, der nicht in jener Zeit lebte, nicht ganz leicht, die Werke dieser Künstler auseinanderzuhalten. Künstlerisch sind sie Düsseldorfer; ihr Realismus ist der von Schadow an den Rhein gebrachte; ihr Idealismus deckt sich mit dem der um ihn gescharten Schule. Ein gemeinsamer Zug ist das Streben vorzugsweise nach Innigkeit. Sie sind nicht Vertreter der kämpfenden Kirche, sondern mühen sich, ihre etwas empfindsame Frömmigkeit zum Ausdruck zu bringen. Dabei fehlt es an einer eigentlichen Entwickelung. Ihre Art änderte sich nicht in Fortschreiten oder Zurückweichen, sie steht fast außerhalb der Person. Die starre Kraft der Schulüberlieferung stützt die Schwachen, hemmt die Stärkeren. Ein ganz Starker findet sich nicht in ihrer Reihe. Auch ist es niemand eingefallen, sie stilistisch von den protestantischen Kirchenmalern zu trennen. Was Hübner oder Bendemann, was Carl Gottfried Pfannschmidt oder Bernhard Plockhorst in Berlin, was Heinrich Hofmann in Dresden, Leopold Kupelwieser in Wien und so viele andere schufen, all dies bewegte sich in genau denselben Kreisen wie die Düsseldorfer Schule. Wollte man den Wert ihres Schaffens an seiner Fernwirkung berechnen, so wäre die deutsche Kirchenmalerei eine der mächtigsten Erscheinungen in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Gewann sie doch Einfluß weit über Deutschland hinaus. Man findet breite Spuren der deutschen kirchlichen Malerei wieder in Hippolyte Flandrin und Ary Scheffer in Paris, in William Dyce und Armitage in London, in Paton in Edinburg, in Schweden wie in Italien treten sie uns deutlich entgegen; man erkannte laut die Überlegenheit des deutschen Schaffens in diesem Gebiet an, man wählte mit Vorliebe deutsche Künstler für den Entwurf von Glasfenstern, man ahmte ihre Art aller Orten eifrig nach. Als ich die Kathedrale zu Glasgow betrat, war ich nicht wenig erstaunt, mich von deutscher Kunst umgeben zu sehen, im Führer zu lesen, daß die Namen ihrer Schöpfer nicht nur in ihrem Heimatlande, sondern in der ganzen Welt bekannt seien: Fortner, Fries, Siebertz u. a. Leider mußte ich meinem schottischen Begleiter gestehen, ich sei unwissend genug, sie nicht zu kennen, außer Max Ainmüller, dem Leiter der Münchener Glasmalerwerkstätte. Ebenso in S. Paul zu London, wohin Schnorr Fensterentwürfe lieferte. Wurde doch auch der Düsseldorfer Carl Müller zur Ausmalung der Kathedrale von Marseille berufen, gewiß ein schöner Sieg deutscher Kunst, der dadurch nicht gemindert wird, daß der Krieg von 1870 die Ausführung der gewaltigen Arbeit unmöglich machte.

In der Apollinariskirche bei Remagen wurde diese Kunst fertig, erlangte sie ihren Gipfelpunkt, der nicht mehr zu überschreiten war. Die beiden Müller waren dort mit Deger und Ittenbach zu gemeinsamem Werk vereint. Carl Müller erzählt, wie sie auf ihren Gerüsten saßen, emsig arbeitend, emsig bemüht, durch fleißiges Lernen an der Natur ihr Können zu erweitern; wie sie, durch Rat sich stützend, ganz in die Größe der Arbeit vertieft, nicht an eigenen Ruhm dachten, sondern an die große Verantwortung, die sie

vor Gott trugen; wie sie sich durch mehrstimmigen Gesang anfeuerten — sie sangen die alten, feierlichen Weisen Palestrinas. Das alles bringt die Männer jedem Fühlenden nahe. Es ist viel gesündigt worden in Heiligenbildern, viel auf dem Markt spekuliert und mit zum Himmel gedrehten Augen geheuchelt worden in Form und Farbe. Aber diese vier und viele mit ihnen waren echt und wahr. Wohl sahen sie in der Religion vor allem ein Gefühl, eine mehr weibliche Empfindung; die Kraft bereitete ihnen Angst; das Leiden erschien ihnen als göttlicher Beruf. Über ihre Bilder kam damit eine frauenhafte Weichheit, ein Sammetglanz. Aber trotz allem Idealismus wurden sie das Modell nicht los, vielmehr erkennt man immer wieder den Dienstmann, der ihnen als Vorbild stand; der Überguß an „Höherem", den er im Bilde erhielt, bröckelte rasch ab, und nun sieht dem Beschauer der Zwiespalt, aus dem das Schaffen hervorging, erkältend entgegen. All das war Wirkung der Zeit, der Schule, die aus ihnen sprach; war zu stark, als daß sie es durch ihre Absicht auf Festhalten der Überlieferung am Mitsprechen hätte verhindern können. Andere fingen damals an, den Orient zu malen, Araber, Berber, mit aufrichtiger Begeisterung für deren Art. Aber sie brachten damit doch wahrlich keine muhammedanische Kunst zustande, und wenn sie alle Huris des Paradieses geschildert hätten. Man kann sich der braven Meister von S. Apollinaris freuen, aber man muß gestehen, daß auch sie eine besondere, eine christliche, eine katholische Kunst nicht schufen, daß nur der Gegenstand, nicht aber die Hauptsache, nämlich die Art des Erfassens und Darstellens sie von anderen Künstlern scheidet.

So vor allem von dem, der nun als Kämpfer gegen den Katholizismus auftrat, von Karl Friedrich Lessing. Der war ja gewiß männlicher als die vier und ihre Freunde. Seine Sachlichkeit geht tiefer; er hatte den Mut, nicht nur das Schöne, sondern das bezeichnende, Geschichtlich-Eigenartige malen zu wollen.

KAPITEL VI

DIE HISTORISCHE SCHULE

HEUTE wissen nur noch wenige recht, was „historisches Genre" ist. Das Kauderwelsch der Ästhetik aufzuklären, schlage ich Brockhaus' Konversationslexikon auf. Ich wähle dieses Buch, da ja hier nicht Geschichte der Ästhetik, sondern höchstens die Geschichte von deren Wirkung auf unser Volk geschrieben werden soll. Das „historische Genre" ist nach dem die Massen belehrenden Buche jener Teil der Historienmalerei, der das Hauptgewicht auf die Darstellung des Kulturgeschichtlichen, auf Kostüm, Architektonisches, Kunstgewerbliches legt und im Gegensatz zur älteren rein idealistisch gestalteten Darstellungsweise ein mehr wissenschaftliches und daneben ein mehr koloristisches Gepräge hat. Es ist diese Kunstart also kurzweg der Abfall von den Zielen der von Cornelius vertretenen deutschen Idealkunst zur Wirklichkeitsmalerei. In Deutschland kann man fast das Jahr feststellen, in dem ein Sieg den Streit zwischen diesen beiden Kunstarten entschied, der Sieg, den die beiden Antwerpener Meister G a l l a i t und d e B i è f v e mit ihren Bildern „Die Abdankung Karls V." und „Der Kompromiß des niederländischen Adels" über Cornelius' Christ in der Vorhölle 1842 in Berlin erfochten. Beiderseits waren die Bilder nicht eben die besten Vertreter ihrer Schule; die Nachwelt, die das Neue an den belgischen Arbeiten nicht mehr überrascht, wird wohl schwerlich die ganz unselbständige, völlig entlehnte Kunst der Antwerpener über die knorrige Eigenart des Cornelius stellen. Aber die Berliner und, bei der großen Rundreise der belgischen Bilder durch die deutschen Städte, alle Kunstfreunde waren sichtlich froh, die ästhetische Bevormundung los zu werden: Nun durften sie Dinge, die ihnen wirklich gefielen, vor denen sie wirklich empfanden, laut für schön erklären, und wenn auch alle Ästhetiker sich über den Verfall des Geistigen, über den heraufwachsenden Materialismus noch so sehr entsetzten!

Was die deutsche Malerei selbst vor den von Schelling und Hegel gebildeten Kunstfreunden zu Fall brachte, war der Umstand, daß sie sich zu weit von der Naturwahrheit entfernte, und daß schließlich doch unwillkürlich nicht der Gedanke, sondern die Natur als Maßstab des Gefallens und das Gefallen als Erkenntnisart für das Schöne betrachtet wurde. Man bewies sich gegenseitig ästhetisch, daß Cornelius' Bilder schön seien; aber man konnte sich nicht gegenseitig weismachen, daß sie selbst den wissenschaftlichen Überzeugten sinnlich gefielen. Mit den Bildern wurde auch die Ästhetik gestürzt, nicht indem durch Widerlegung ihrer Vordersätze und Schlüsse ihr das Ende bereitet wurde; sondern sie fiel deshalb, weil ihr die allgemeine Ansicht, ihre Ergebnisse stimmen mit den Tatsachen nicht überein, den Grund abgrub. So klar sie bewies, daß das bloße Gefallen eine untergeordnete Urteilsform sei; so sehr sie gegen jenen loswet-

terte, der sich von diesem Irrführer in seinen Kunstneigungen leiten ließ; so sehr sie ein Volk beklagte, das die Wahrheit besitze, ihr aber nicht diene — überall bröckelte von der Schar der Ästhetikgläubigen ein Häuflein nach dem andern ab, bis die verlassenen Stockgelehrten der allgemeinen Ablehnung der Künstler und endlich des ganzen Volkes verfielen. Der eine Teil dieser Gelehrten bewies freilich ruhig fort, unbekümmert um die weiter greifende Ansicht, daß sie eine Wissenschaft vom Werte der Astrologie oder Chiromantik treiben. Der andere richtete seine Logik nach den Ergebnissen ein, durch allerhand gelehrte Kleinkünste die wissenschaftliche Umbildung versteckend.

Während die deutsche Ästhetik von den Ausländern wenig beachtet wurde — erst 1840 begann Victor Cousin in Frankreich für sie zu wirken, ohne auf die Künstler einen nennenswerten Einfluß zu gewinnen — hatten die deutschen Maler in England Anerkennung gefunden. Man berief Cornelius nach London, seitdem dort der Prinzgemahl, der Koburger Albert, seine liebenswürdige Persönlichkeit auf die Wage zu stellen und nach dem Vorbilde der Könige Ludwig I. und Friedrich Wilhelm IV. die Kunst im Sinne der Volkserziehung mit geschickter Hand zu pflegen begann. Der Prinz wollte Cornelius bei der Ausschmückung der Parlamentshäuser um Rat fragen; man dachte sogar daran, diese deutschen Künstlern zu übergeben. Die Anerkennung der Überlegenheit der Deutschen wenigstens in der großen geschichtlichen Kunst war nicht bloß von dem jungen Prinzen ausgegangen; sie fand unter den Künstlern selbst viel Unterstützung. Die deutsche Kunst, die, sowie sie realistisch werden wollte, so viele Anleihen in England machen mußte, war durch die stolze Waffe des Idealismus auf dem Wege, England zu erobern. Der Maler William Dyce, der 1839 in München und vorher schon in Rom von den Deutschen gelernt hatte, dessen gotischer Stil in der Malerei die Engländer überraschte, der in seinem Bild „The Virgin Mother“ 1845 wie ein Overbeck, in seinen Fresken der Oxforder All Saints Church wie ein Münchener erscheint, der im Schloß Osborne für den Prinzgemahl im Geiste des deutschen Idealismus allegorische Bilder schuf, endlich selbst im Parlamentshaus Fresken ausführte — er ist der Schildknappe deutscher Kunstbegeisterung in England. Nicht minder D. Maclise, der in den Schlachtenbildern des Parlamentshauses deutsche Formbehandlung und deutschen Inhalt mit der vom Volk geforderten wahrheitlichen Behandlung zu vereinigen suchte. Er kam aus Deutschland, wo er das Fresko erlernte. Man erkennt deutlich diese Herkunft in seinen Bildern, die mir seiner Zeit Ford Madox Brown als die wichtigsten Bindeglieder zwischen deutschem und dem von ihm zuerst angeregten englischen Präraffaelitentum bezeichnete. Der Deutsche Jacob Goetzenberger, einst seines Lehrers Cornelius stärkste Hoffnung für das Fortblühen seiner Schule, der in den fünfziger Jahren in London Fresken malte, darf als Mittelsmann nicht ganz übersehen werden.

Während Cornelius immer tiefer im Inhalt wurde, die Erklärer immer leidenschaftlicher darin schwelgten, meldeten sich in Deutschland immer mehr die Stimmen, die zu sagen wagten, daß er weniger Künstler als Denker sei.

Franz Kugler begann seit 1848 in seinen nicht von ihm unterschriebenen Berliner Briefen die Fehde gegen Cornelius. Er stellte höhnend Berlin, dies Symbol von Hochmut und Selbstgefälligkeit, das seinen Schinkel nicht verstanden habe, das es nur zu schlechten Witzen und zu einer Hegelschen Philosophie gebracht habe, in Gegensatz zu dem Meister, der es sich nicht angelegen sein lasse, zu den Berlinern in ein näheres Verhältnis zu treten, vor dem man dort also nicht die gleiche Scheu habe, wie in München. Ein Schrei des Unwillens durchzuckte die Stadt, als sie des Meisters Bild sah: Christ unter den Erzvätern in der Vorhölle. Sollten diese harten, schweren, zum Teil unvermittelten Farben für Malerei, diese körperlosen, im einzelnen widernatürlichen Formen für Zeichnung und Plastik, diese seltsam zurückgewundenen Augen für Ausdruck gelten? Sollte dies teilnahmlose, zum Teil leidenschaftlich angelegte Zusammensitzen und Zusammenstehen eines Kreises, in dessen Mitte ein mangelhaft gegliederter Mann mit ausgebreiteten Armen stand, die Befreiung der Seele vorstellen? Schlimmer noch erging es Cornelius beim zweiten Auftreten, dem Erscheinen der Stiche zu Tassos befreitem Jerusalem. Man erklärte sie als unter Retzsch, dem damals schon ganz veralteten, stehend. Kehrte Raffael wieder, rief Kugler aus, und wollte uns Arbeiten dieser Art unter der Wucht seines Namens aufdrängen, ich würde sie mit Entrüstung von mir weisen!

Ähnlich heftig war die Gegnerschaft in London. Die Nazarener, sagt ein Aufsatz jener Zeit, die Nazarener und mit ihnen Cornelius hätten zwar gut getan, die Kunst zur Umkehr aufzurufen, in ihr eine Sprache für alle Menschen zu betrachten, mittelst der höchste Wahrheit gepredigt werde. Aber zum Predigen gehört, daß man mit dem Worte gut ausgerüstet sei: sie aber wären ungeübt, das Schöne darzustellen und hätten den verführerischen Kunststücken ihrer Gegner nur das Häßliche entgegenzustellen gewußt. Die Idee helfe nicht über die Schwächen der Form hinweg: Wir wollen das Bild und nicht dessen Philosophie betrachten! Die Romanen, die die Kraft und die Schwäche besitzen, fremde zeitgenössische Kunst nicht zu verstehen, nicht würdigen zu können, kommen hier nicht in Betracht.

Kugler sprach aus, was in Deutschland immer mehr die Menge, die Künstler und endlich auch die Kritiker an Cornelius irre machte. Man erkannte nun vor allem Cornelius' Stil, nämlich um mit Vischer zu sprechen, das Hinüberführen des Idealen in technische Gewöhnung, jenen architektonischen Zug, der alles Klare, Zerfahrene, Dünne, Gemeine entfernt und die Grundzüge des Gegenstandes ans Licht, durch markigen Rhythmus in die Ausführung bringt. Aber schon verhöhnte man diesen Stil als Programmusik, die man ohne gedruckten Zettel nicht verstehe, schon kam ein tiefer Katzenjammer über die Welt, die sich der Selbstberäucherung zieh, da sie gewagt habe, Cornelius mit Michelangelo zu vergleichen.

Das Glück für England war, daß sich die englischen Präraffaeliten von beengender Kunstlehre frei machten, daß sie über dem Gedanken die Wahrheitsliebe nicht verloren.



WILHELM KAULBACH: DIE ZERSTÖRUNG JERUSALEMS

Nach dem Stich von K. H. Merz



Ihre Frühwerke haben außerordentlich viel gemein mit den deutschen. Sie sind oft nur dadurch verschieden, daß eben englische und deutsche Augen anders sehen. Die Absicht war die gleiche; die Liebe zur Einzelheit, zur kennzeichnenden Form, die sie in aller Unbefangenheit nachschufen. Ein weiterer Unterschied liegt darin, daß in Deutschland die Gunst eines so kunstbegeisterten Fürsten wie Ludwig I. die Präraffaeliten rasch zu Herren der ganzen deutschen Kunst machte, ihnen gewaltige, ihr Können weit überragende Aufgaben stellte und somit sie selbst zu jener Schönrednerei verleitete, die sie vernichten zu wollen so eifrig erklärt hatten. Nicht das Elend der deutschen Verhältnisse, nicht der Mangel an Unterstützung hat den Todeskeim in die deutsche Entwickelung gebracht, sondern die Hast, mit der der bayerische König, mit der die deutschen Gebildeten von einer eben erst erblühenden Pflanze Früchte, eine Fülle der Gaben forderten. Man möchte sagen, daß die Geschichte der englischen Präraffaeliten die Probe auf die der deutschen gibt. Millais, der rasch zu Ehren gelangte, blieb sein Leben lang ein Könner, nicht ein eigentlicher Bildner des Volksempfindens; Rossetti, Hunt, Brown, die vom Schicksal hart Zurückgedrängten, Verhöhnten, hatten Zeit in sich zu reifen. Sie sind die Grundlage einer ins Breite gehenden englischen Kunst geworden. Der Erwecker des dortigen Präraffaelitentums, jener eigenartig englischen Kunst, die das volkstümlich-englische Echo der Deutschen ist, Ford Madox Brown teilte mir selbst einmal mit, wieviel er sich mit Cornelius beschäftigt habe, wie sehr er Overbeck bewundert habe, als er ihn in Rom besuchte.

Zunächst war es für die Künstler nicht möglich, dauernd den feierlichen Ernst zu ertragen, in den sich die Kunst hineingelebt hatte. Overbeck rettete sich in einen Winkel und schloß um sich alle Läden, damit man ihn in seiner Welt der Seligkeiten nicht störe; Cornelius griff mit wagender Seele über die Kunst hinaus ins Überirdische. Neben ihm war noch der Wiener Karl Rahl und war Genelli einen ähnlichen Weg gewandelt. Genelli als ein nie ganz Anerkannter, ein Gewaltmensch in seiner äußeren Lebensführung und in seiner Kunst, dessen starke und schöne Sinnlichkeit am besten in rein sinnlichen Gegenständen zum Ausdruck kommt. Er hatte eine gute Art, das Gewagteste zu sagen. Denn die Sinnlichkeit ist genau so sehr ein Anreiz zur Kunst, wie irgend eine andere Eigenschaft des Menschen; und das einzige Mittel, ihr gerecht zu werden, sei die unverschleierte Darstellung. Da setzt Genelli ein. Seine Reihen von Zeichnungen, wie das Leben einer Hexe, eines Wüstlings, sind Offenbarungen dieser seiner stärksten Kraft. In einer Zeit, in der der Kunst die handwerklichen Mittel geläufiger waren, hätte er sich wohl auf mächtigen Flächen ergangen, denn es lag in ihm ein Zug zum Gewaltsamen. Er fesselt seine Gestalten scheinbar, um sie ihre Fesseln zerreißen zu lassen. Sie arbeiten mit allen Muskeln, sie strotzen von Fleisch und Fülle, sie überbieten sich in Beweglichkeit. Die Fessel aber, die ihn selbst bindet, das ist der schöne Umriß, die zeichnerische Linie, das Streben nach Klarheit des Aufbaues. Je weniger er es vermag, aus diesem heraus zum Sehen der Dinge in die Welt, zu der räumlichen Entwickelung der

Form zu kommen, desto stürmischer bewegt sich der Umriß auf der engen Fläche. Man sieht mit Staunen einen polternden Kampf der in unscheinbaren Linien gezeichneten Gestalten. Daß ein Mann von Genellis schon rein körperlichen Kraft, den die Kenntnis der Pinselführung und die Gewöhnung an große Aufgaben riesige Wände beherrschen gelehrt hätte, nie zur Entfaltung kam, das lag weniger in der Ungunst der Verhältnisse, als an seinem Ungeschick, sich in diese zu finden: Ein allzu Gesunder in einer Welt der Vatermörder und der Stege an den Beinkleidern.

Ähnlich war Rahl. Ich erinnere mich dunkel des großen, schweren Mannes aus meines Vaters Werkstätte und der Zeit, da er meiner Mutter Bildnis malte, eine für jene Tage vorzügliche Arbeit. Auch er war von derbem, schlagendem Witz, ein echter Wiener in seiner freien Lebensführung, in der ganzen Art sich zu geben. Das war eben ein Merkmal der Zeit, daß die aus dem Bürgerstand Hervorgehenden anders, derber gesittet waren als etwa der Adel; daß selbst in den Sitten tiefe Schluchten vornehm und bürgerlich trennten. Rahl war ein Künstler für Künstler. Wohin er kam, gewann er auf sie tiefen Einfluß. Seine Art, mit Schwarz zu untermalen, hat in Leibl ihre Nachwirkung gefunden. Auf meines Vaters Kunst, wie wohl auf viele andere, hat er ungünstigen Einfluß gehabt, denn er verleitete den Freund durch seinen eigentümlich tiefen, von den Venetianern, namentlich von Tintoretto entlehnten Ton, zu einer für die Landschaft wenig geeigneten, angeblich vornehmeren Farbe. Da er nun neben venetianischer Malweise Raffaels Zeichnung, Michelangelos Wucht und als durchaus sinnliche Natur ein gutes Stück Correggio in seine Kunst mit hinübernahm, so war er Mengs näher gekommen als irgend einer seiner Zeitgenossen. Er konnte malen, den Pinsel wuchtig führen. Er schuf manches Werk von meisterhafter Ausführung. Das alles trieb ihn auf das Dekorative. Die Spintisiererei war ihm verhaßt: er wollte eindringliche Vorgänge auf großen Wänden zeigen, nicht um jede Gestalt und um Nebendinge streiten, nicht in der Sorgfalt für die Einzelheiten sich verlieren, sondern starke Wirkungen schaffen. Sein Arbeiten mit starker Hand, seine Raschheit im Fertigstellen, sein breites Lachen, mit dem er sich über verstiegene Gedankenmalerei hinwegsetzte, haben ihm bei der allezeit gesitteten Ästhetik fast noch mehr geschadet als die vielbeschrieene Roheit seiner breit hingemalten Gestalten. Wenn er das Schiff des Odysseus und die Sirenen auf dem Vorhange der Wiener Oper und dabei sich im Wasser schwimmend darstellt als einzigen, der „zu den Menschern" will, so wendete sich die Kritik von einem so unsittlichen Menschen ab, der selbst das Erhabene verhöhnt: sie wollte nichts mehr mit ihm zu tun haben, nicht einmal in Wien, wo die ästhetischen Tugenden noch nicht so ins Kraut geschossen waren. Hähnel, der Dresdener Bildhauer, ein Faun seiner Natur nach, erklärte Rahl für den Vertreter der Lieblosigkeit in der Kunst; was habe ihm sein Geist genützt ohne Liebe? denn die Kunst bedürfe der Liebe, wie die Liebe des Könnens. Nur wer Hähnel kannte, versteht den Humor dieser Beurteilung! Es ist in ihr versteckt ein gutes Stück Neid darüber, daß Rahl ihm in vielerlei Können sehr überlegen war.

Eine Vorahnung der Richtung der Folgezeit zeigt sich in Genelli und Rahl: nämlich die Rückstrahlung der Sinnlichkeit, die unter der Herrschaft des Gedankens einzudörren in Gefahr war!

Sie ist es auch, die Wilhelm Kaulbach seinen unvergleichlichen Einfluß auf den Geschmack des deutschen Volkes gab. Es gibt eine Sinnlichkeit, die mit dem Sinneswerkzeug des Auges in der Natur wahr sieht und eine andere, die aus dem Erkennen des dem Sinn Angenehmen zum Besitz reizt. Das ist die nach Kant unästhetische, ohne die es aber nach meiner Ansicht keine Kunst gäbe. Kant und nach ihm so viele Kritiker, zu denen kantische Gedanken auch dann durchgedrungen waren, wenn sie selbst nie eine Zeile von ihm lasen, wollen, daß das Wohlgefallen, indem es das Geschmacksurteil bestimmt, ohne Interesse sei; J. Goldfriedrich entwickelte dies aus Kant in folgender Form: Indem wir etwas als schön beurteilen, sehen wir von der Befriedigung unseres Begehrungsvermögens ab. Mir will scheinen, daß dies, unwissenschaftlich ausgedrückt, heißt: Schön ist, was uns nicht begehrlich macht. Die Künstler waren aber wohl allezeit darüber einig, daß, was uns begehrlich macht, nicht immer schön zu sein brauche; daß aber das sinnliche Begehren ein gut Stück Antrieb zur Kunst sei, daß auch die geistige Besitzergreifung der Natur und das Festhalten ihrer Form ein sinnliches Begehren sei.

Kaulbachs Sinnlichkeit hat etwas von jener Heines. Sie hüllt sich in allerhand Schleier, sie wagt sich nicht offen an den Tag. Man hat den Eindruck, als wäre sie sein Leben lang nicht zur Ehe gelangt, sondern als habe sie ihn zur Kunst in das Verhältnis eines heimlich zuschleichenden Liebhabers gebracht. Es gibt von ihm eine Anzahl von Zeichnungen, in denen er die dicksten Schweinereien darstellt. Man sieht ihnen an, wie sehr dem Maler der Nerv dabei erregt war. So etwas hat nur noch Guilio Romano gemacht, dem er in so Vielem ähnlich ist, obgleich die Lehrer beider sich nicht glichen. Sobald Kaulbach nicht für den heimlich kichernden Kreis seiner Freunde arbeitete, traute er selbst seiner Sinnlichkeit nicht. Es ist jene Claurens, die Mimili-Stimmung, in die er hier verfällt. Das Röckchen der Mädchen, den Mantel der Haremsschönen der persischen Großkönige rückt er um einen Zoll höher, als er liegen sollte; man sieht ein Stück Wade oder Busen, Hintern oder Geschlechtsteil mehr als die Sachlage nötig macht. Das ist reizend, das nannte man gottvoll, das machte dem ganzen Werke Freunde. Und wenn einer wagt, darüber zu hadern und zu greinen wegen der paar Zoll Weiberfleisch, so ist er eben einfach ein Schulfuchser, ein Eiferer: Darf der Künstler nicht das Nackte darstellen?

Das ist das eine, die augenfällige Form der Kaulbachschen Lüsternheit. Die zweite ist seine tiefe Verbeugung vor der Schönheit, nämlich vor dem von der Ästhetik nicht Faßbaren, was gefällt: Weichheit der Linie, wohlgebildetes, die Muskelhärte und den Knochenbau umhüllendes Fett, Glätte der Haut, Regelmäßigkeit der Gesichtszüge. Das macht so Vielen einen Menschenkörper schön. Zeichnet man dazu den Kopf kleiner, als er im Leben ist, die Hände und Füße zu zierlich, die Gestalt überschlank, so kann

man sicher sein, daß sie für ideal genommen wird. Nicht jeder hat den Geschmack, solche Idealgestalten hervorzubringen und zu beleben. Es besteht entschieden eine besondere Begabung hierfür. Kaulbach hatte sie in hohem Grade. Er hatte vier, im besten Fall fünf Menschensorten zu seiner Verfügung; mittelst dieser erfüllte er die Welt mit Freude und Entzücken. Auch der Bösewicht, welcher stets Franz Liszt ähnlich sieht, ist stets schön von Körper.

Kaulbach war ein Meister des Aufbaues; das Zusammenstellen von Gestalten, so daß große Linien das Bild gliedern und beherrschen, wurde ihm viel leichter als Cornelius, ging ihm viel flüssiger von der Hand. Er war beholfener als jener, er ließ sich auch wohl mehr von den Alten helfen. Damals galt Lebrun für einen Ausbund von Verkehrtheit und Hohlheit. Aber Kaulbach scheint ihn doch sehr fleißig benutzt zu haben. Hinsichtlich des Entwurfes ist er vollkommen sein Schüler. Man muß die Kunst des 19. Jahrhunderts darauf ansehen, inwieweit sie die Tochter jener des 18. Jahrhunderts ist, wider Willen. Kaulbach beweist, daß die Überlieferung stärker war als Carstens und Cornelius. Die Menge wußte, was schön ist, nämlich das Natürliche. Dies Ideal kam aber nicht aus der Kenntnis der Natur. So ausgeschnitten die Damen gingen, so wenig wußte doch der Berliner damals wie heute, wie ein nacktes Weib, ein Mann aussieht. Dem Urteil über die Schönheit einer gemalten nackten Gestalt lag ein Vergleichen nicht mit der Natur, sondern mit ihnen bekannten älteren Gemälden zugrunde und das waren noch die des Rokoko. Der Rokokozug in Kaulbach war es, der seine Werke als schön, ihn als den erlösenden Meister erscheinen ließ.

Mein Vater erzählte mir, Kaulbach habe ihm zu Ende der dreißiger Jahre seine Zeichnung „Das Narrenhaus" geschenkt. Sie war entstanden aus einer starken sinnlichen Erregung, nachdem ein Arzt Kaulbach in einer Irrenanstalt herumgeführt hatte. Mehrere Nächte hatte er nicht schlafen können, ehe er die Eindrücke zeichnerisch niederlegte. Er hielt damals nicht viel von diesem Blatt. Denn 1826 hatte Kaulbach Düsseldorf verlassen, um Cornelius nach München zu folgen. Er hatte in der Zeit, in der er am Rhein selbständig schuf, einer farbigeren, malerischeren Richtung zugestrebt, hatte in der Natur unmittelbare Anregungen gesucht. Die Sittenmalerei, die dort später so lebhaft betrieben wurde, hatte auch ihn beschäftigt. Jene Zeichnung ist aber nach damaligen Begriffen „Genre"; Cornelius konnte an ihr daher kein Gefallen haben. Die Kunst, sagte er, habe über die vom Genre gebotene Brücke gehen müssen, um Aufnahme beim Volke zu finden; sie sei aber zur Selbständigkeit berufen und müsse diese erringen und erhalten, so gut wie die Dichtung. So erstaunt Kaulbach über den Kunstbetrieb war, den die Kartonmalerei in München eingeführt hatte, so hatte er doch noch nicht die Kraft, ihm zu widerstreben. Bei einem Glase Bier besprachen sich damals die Cornelius' Deckenentwürfe ausführenden Künstler, welches Gewand der gezeichneten Gestalten im Bilde gelb, grün, rot und blau werden sollte; man kam erst in Verlegenheit, wenn diese Farben nicht mehr der Zahl nach ausreichten. Mehrere Maler begannen das

Deckenbild je in einer Ecke; kamen in der Mitte die Pinsel zusammen, so war es fertig. Jeder der schwärmerisch am Meister hängenden, langgelockten Jünglinge war aber mit der Aufgabe voll befriedigt, so dem Meister zu dienen.

Erst nach und nach kam Kaulbach die Erkenntnis, daß dieser Idealismus schon stockig zu werden begonnen habe, daß seine aus realistischen Absichten entstandene Zeichnung von selbständigem Wert sei. Und nun erbat er sie von meinem Vater zurück, der sie noch im Alter das beste nannte, was Kaulbach je gemacht habe. An dem in München wieder erwachenden Realismus erkannte Kaulbach erst die Bedeutung seiner jugendlichen Versuche, die er nun lebhaft wieder aufnahm. Man erhoffte in ihm einen deutschen Hogarth; namentlich die Buchhändler waren rasch bei der Hand, die auftauchende Begabung auszunutzen. Einer allein verlangte von ihm 25 solche Narrenhäuser und ließ sich nicht durch eine Ablehnung irre machen. „Schuster bleib bei deinem Leisten", schrieb er; „durch Ihr Talent sind Sie nun einmal auf die Narren angewiesen!"

In die Frühzeit seines Ruhmes gehörten auch die Zeichnungen zum Reinecke Fuchs. Als in den siebziger Jahren dieser Ruhm zu schwinden begann, als die Bedenken gegen Kaulbach immer lauter wurden, tröstete man sich damit, daß der Reinecke, dieses Wiederaufleben des echt deutschen Tiergedichts ewigen Bestand in der Gunst des Volkes und der Gebildeten haben werde. Wie viel witziger sind sie als die Holzschnitte des Jost Ammans und Virgil Solis aus dem 16. Jahrhundert; wie viel durchbildeter in der Form; wie viel stärker dringt das Menschentum in die Tiere ein, als bei den Meistern des 18. Jahrhunderts, etwa Riedinger und Tischbein; wie viel mehr Seele haben sie als die Darstellungen der Engländer Landseers und Morlands; wie viel weiter gehen sie in der Vertiefung, als des Franzosen Grandville damals durch ganz Europa fliegende Witzblätter, die ja auch mit Vorliebe Tiere behandelten, Tiere mit Menschenköpfen oder Menschen mit Tierteilen, Spottbilder auf Tageshelden. Ein Menschenleben später lautete das Urteil freilich umgekehrt. Landseer ist ein Tiermaler, der mit gewaltigem Können eine tiefe Kenntnis der tierischen Eigenschaften und Formen verband. Wenn man ihm einen Vorwurf macht, so ist es, außer der zu glatten Farbe, das Streben, das Tier zur Darstellung menschlicher Empfindungen zu mißbrauchen, es eine Rolle spielen zu lassen. Grandville ist viel schlagfertiger, viel beweglicher als Kaulbach. Die alten Holzschneider taten so unrecht nicht, bildlich nur andeutungsweise darzustellen, was mit der Genauheit an Wahrscheinlichkeit verliert. Kühl und verstandesmäßig leer sahen Kaulbachs Blätter die Nachlebenden an, die noch dazu durch die abscheulich lederne Behandlung des Kupferstiches mißhandelt worden waren. Von ihnen sagte man einst, sie seien wahre Volkskunst. Aber ich habe nie ein Blatt aus diesem Werk in einer Bauernstube gesehen, während ich dort oft einen derben, unkünstlerischen Holzschnitt sah, auf dem die Tiere des Waldes den Jäger zu Grabe tragen, wahrlich ein Gedanke, der dem Volke näher lag, als der irgend einer Zeichnung Kaulbachs! Es ist also im Volk die Lust an der Tierdichtung vorhanden. Aber sie muß unbefangen, nicht gespickt mit

geistreichen, weltgeschichtlichen oder parteipolitischen Beziehungen sein. Ist schon Goethes Reinecke kein Volksbuch geworden, wie es die Vorläufer im 15. Jahrhundert waren, so ist Kaulbachs Art, den Witz zu überwitzeln, erst recht nur für die geschaffen, die geistig neben ihm standen. Man hört boshaftes Meckern, nicht lautes Lachen aus den Zeichnungen heraus. Und nur dieses steckt an!

Nichts hat Kaulbachs Ruhm so verbreitet wie seine Zeichnungen zu Goethes Frauengestalten. Die Vervielfältigung durch Photographie brachte Ton in die Blätter, den der ganz im Argen liegende Kupferstich zu geben verlernt hatte; sie wurden durch Jahrzehnte der beliebteste Zimmerschmuck, gehörten im Album zum eisernen Kunstbestand deutscher Bürgerhäuser. Wohl jeder, der diese Zeit mitmachte, hat sie mit Freude betrachtet. Adolf Stahr schrieb damals, 1865, sein Buch „Goethes Frauengestalten" aus gleicher Absicht wie Kaulbach. Man wollte Goethe erklären, ihn dem Volke näher bringen, indem man ihn nach der neuen Empfindungsart zustutzte. Wenn man danach fragt, wie die aus der Romantik hervorgehende, an Goethe irre gewordene deutsche Bildung den Altmeister auffaßte, so ist Kaulbach gleich lehrreich und lehrreicher als Stahr. Es wurde ein Zug von Zartheit und Volksfreundlichkeit, von allerliebster Feinsinnigkeit und von neckischer Anmut über den alten Herrn in Weimar gebreitet, zu dem er selbst wahrscheinlich ein verdutztes Auge gemacht hätte.

Mit all dem ließ sich wohl viel Ruhm und noch mehr Geld verdienen, aber es war doch nicht große Kunst. Anfangs glaubte Kaulbach, in dieser mit Cornelius Hand in Hand gehen zu können. Noch fühlte er sich als dessen Schüler, nannte sich selbst bis ans Ende dazu bestimmt, dem Meister in den vorgeschriebenen Bahnen zu folgen, so seinen Zweck erfüllend. Das schrieb Kaulbach noch 1831, als er bei Schadow in Düsseldorf zum Besuch war; mehr als Mahnung an sich selbst, als zum Ausdruck eigener Überzeugung. Denn schon erklärte Cornelius Kaulbachs Gegenstände für völlig ungeeignet für die bildende Kunst, ja, er warnte ihn vor der Ausführung des ihn besonders beschäftigenden Gedankens, der Hunnenschlacht. Eine solche Mischung von Geschichte mit Gespenstischem sei unkünstlerisch; es handelte sich um den Kampf der Erschlagenen in der Luft nach ihrem Tode in Fortsetzung des fürchtbaren Schlachtengrimmes. Da der junge Künstler auf seinem Vorhaben beharrte, war der geistige Bruch fertig. Seit der Vollendung des Kartons 1834 war Kaulbach dem Meister ein gefährlicher Nebenbuhler in der Gunst der Kenner geworden, hatte ihn in der Gunst der Gebildeten vielfach überholt. Graf Raczynski, der Entdecker und Lobpreiser der Düsseldorfer, bestellte das Bild in Öl. Als es in Berlin eintraf, freilich nur ein braun in braun gemalter Karton, war der Graf ebenso begeistert wie ganz Berlin, des Gefühles voll, das vollkommenste Werk unserer Zeit, sogar aller Zeiten zu besitzen. Der Maler Wach sagte, Kaulbach habe genug für seinen Ruhm getan, wenn er auch jetzt aufhöre zu malen. Und er hatte recht! Man fürchtete, selbst Tizians Farbe könnte das Werk nur schädigen, Raffaels Maxentiusschlacht sei übertroffen, selbst im wildesten Schlachtgewühl herrsche

Schönheit und Adel. Friedrich Wilhelm IV. schenkte 1842 dem Grafen den Bauplatz, auf dem heute Wallots Reichshaus steht, damit er ein Schloß für seine Sammlung und deren vornehmstes Stück, für die Hunnenschlacht, baue.

Kaulbach aber ging nach Italien, um zu sehen, wie ein solches Werk zu malen, in Farbe umzusetzen sei. Ihm war es zur Überzeugung geworden, daß der Karton allein das Bild nicht mache. Dreiunddreißig Jahre alt zog er aus, um prüfend zu lernen. Aber die Venetianer erschienen ihm zwar großartig, aber doch nur als Genremaler; die Grabfiguren Michelangelos im Deposito zu Florenz als manierierteste Gliederverrenkungen; an Raffaels heiliger Cäcilia in Bologna wurde der Aufbau scharf getadelt, die Farbe bewundert. Morelli, der italienische Kunstgelehrte, hat sich darüber hinreichend lustig gemacht. Denn der Aufbau ist von Raffael, die Farbe ganz und gar das Werk des Restaurators, der zur Zeit Napoleons I. das Bild von der Tafel auf Leinwand übertrug. In München schloß Kaulbach sich in seiner Werkstätte ein und übte sich im Malen, machte Kopf- und Gewandstudien in aller Heimlichkeit; denn ein Meister von Ruf durfte von Rechts wegen damals nicht mehr lernen wollen, er mußte die Grundformen der Kunst schon längst inne haben, frei geworden sein, wie man das nannte. Und so konnte denn Teichlein, Kaulbachs Begleiter, von diesem sagen: Italiens Kunstschätze seien spurlos an ihm vorübergegangen.

Geschichte müssen wir malen, lehrte Kaulbach, Geschichte ist die Religion unserer Zeit, Geschichte allein ist zeitgemäß! Wozu die Bahnen von Jahrhunderten durchmessend Altes nachahmen? Cornelius hatte ja schon die deutsche Sprache in der Kunst geschaffen; es galt nur noch, sie weiter auszubilden und mit ihr Großes zu sagen, das, was die Zeit bewegte, was aus der Zeit geboren war. Das Sprechmittel des Malens müsse hereingezogen werden in die neudeutsche Kunst, aber nicht durch Anlehnung an die Alten, nicht durch eine neue Renaissance, sondern durch Einordnung in das Bestehende, das Deutsche, das nur unserem Volk Eigene, das, wodurch unser Volk in der Kunst das erste der Welt, gleichwertig mit den Athenern und Florentinern geworden sei. So entstanden Kaulbachs geschichtsphilosophische Bilder, die Zerstörung von Jerusalem, dann die ganze Reihe im Treppenhause des Berliner Museums wieder in der Überzeugung, daß der Maler auf einem der Gipfelpunkte alles menschlichen Wirkens stehe. Immer tiefer suchte er durch fleißiges Lesen in die Geheimnisse, in den Geist der Weltgeschichte einzudringen. Nicht die Vorkommnisse, sondern die aus ihnen sich ergebende philosophische Erkenntnis wollte er fassen. Die Zerstörung Jerusalems ist ihm nicht ein römisches Strafgericht an einer beliebigen Stadt des fernen Osten, sie ist der Abschluß eines ausgelebten Reiches, einer ganzen Gesittung; er malte, wie er selbst sagte, den Geist Gottes in der Geschichte, die Allgegenwart des unsagbaren Etwas, das über den Wassern der Schöpfung schwebt, die aus der Geschichte und ihren großen Tagen zu ihm redet. Er wollte kein Salonstück geben, sondern das hohe Lied der Tragödie der Menschheit, wie es in den Kirchen die Orgel spiele; brausende Tonflut

in majestätischen Wirbeln! Liszt, Guido Görres und andere haben seine Bilder in Musik gesetzt.

Kaulbach war der gefeierte Verwirklicher einer in unserem Volke lebendig gewordenen ästhetischen Ansicht über die höchsten Zwecke der Kunst. Und wenn Einheit in Wollen und Vollbringen das künstlerische Glück machen, so ist Kaulbach ein gewaltiger Meister. Lessings Bildern fehlte für jene Zeit die packende Handlung; Bendemanns Jeremias und trauernde Juden stellen Empfindungen, nicht Taten dar; Kaulbauch läßt sowohl die dargestellten Handelnden wie die Zuschauer das Geschehende empfinden. Hier atmet der Geist der neuen Zeit, nicht schlaffe Lyrik. Gegen das jüngste Gericht von Cornelius gehalten lockt bei ihm leichter und kühner Wurf der Gruppen, Schönheit; ja Schönheit selbst dort, wo die Erregung am mächtigsten war, Schönheit im Zorn, in der Verzweiflung, im Tode!

Auch die Farbe hatte Kaulbach mit in das Kunstwerk gezogen, um seine Wirkung zu heben. Die Farbe war minder kräftig, als man sie von den Düsseldorfern damals schon gewöhnt war, aber sie erschien der älteren Schule als ein Eingriff in das Gebiet des abstrakten Idealismus, das Cornelius umzeichnet hatte, und den er in Berlin nun neben Kaulbach in seinen Arbeiten für den Campo santo in ernster Würde übte. Man nahm leidenschaftlich Partei. Kaulbach, der Maler, der später so viel darunter zu leiden hatte, daß er der stärkeren koloristischen Ausbildung nicht zu folgen vermochte, wurde in seinen ersten Arbeiten von den Älteren aufs heftigste um des Gegenteils willen verurteilt. Preller, der noch mit Goethes Wohlwollen Gesalbte, fand, daß Cornelius mehr Begabung für Farben habe als Kaulbach und die Seinen. Von Kaulbach, den er höhnend den modernen Kunstheros nennt, sagte er, seine Zerstörung Jerusalems sei um vieles schlechter als eine Stobwassersche Schnupftabaksdose. Sie sei das Elend in großem Maßstabe. Vielleicht wäre er ein besserer Genremaler geworden, zum Historienmaler sei er zu geistesarm, er würde seine Kunst selbst überleben. Menzel sei sein Gegensatz: der sei auf dem Wege, Großes zu leisten, Kaulbach wolle aber immer das, was er nicht könne; sein Schönheitssinn ziehe die Menge an, befriedige aber niemals den, der hinter der Schale den Kern sucht.

Preller ist nicht der erste und war nicht der letzte, der in jedem Kunstwandel den Untergang der Kunst sah. Es ist aber vielleicht gut, sich klar zu machen, daß der Unkenruf, der zu allen Zeiten erklang, auch ertönte, als die Männer auftraten, die bald darauf die Jungen mit demselben Tone begrüßten.

Mehr noch beschäftigte Kaulbach in Gunst und Ungunst die Geister durch seine Tendenzbilder, durch das Eingreifen in die Tagesfragen mittels der Kunst. Darin war ihm Lessing vorausgegangen. Hat denn wirklich unsere Zeit keine Substanz, rief Vischer 1842, unser Bewußtsein keine Heimat, unser Wille kein Pathos? Er führt aus, daß die Religion Neues nicht biete, wie es die Zeit fordert, daß eine allgemeine unendliche Unsicherheit in der Wahl der Gegenstände und als Folge ein Ringen nach neuen Lebens-

formen in die vom Boden des Volksbewußtseins entwurzelte Kunst gekommen sei. Eins aber bleibe: ein Stoff, aus dem die werdelustige Zeit die Kraft zu neuem Leben schöpfen könne. Die Vergangenheit, die Geschichte! Wir leben uns in die großen entscheidenden Vorgänge der Geschichte ein, in die Glanzblicke, wenn die bewegende Seele des Völkerlebens auf die Oberfläche emportaucht. Tue die Kunst desgleichen! sie male uns immerhin Götter, aber die Gottheit, die uns in der Geschichte erscheint, die Geister der Geschichte; so wird sie erschütternd in die Herzen des Volkes dringen. Greife zur Geschichte! rief auch Julius Meyer; so rief jeder Ästhetiker vom ersten zum letzten: Male die großen Wendepunkte, in denen sich der Geist zur entscheidenden, die Geschichte einer Welt bestimmenden Tat zusammenfaßt: aus denen seine Unendlichkeit in einem Strahl gesammelt leuchtet, und du wirst das moderne Ideal schaffen, das keinem früheren an Gehalt oder an Schönheit nachstehen wird! Nicht den Gott wollte man sehen, der in Wundern von außen in die Geschichte eingreift, sondern den, der sie in ihrem unzerreißbaren Zusammenhang offenbart: den sollen die Maler darstellen. In Kaulbachs Jerusalem tadelten diese Kritiker nicht wie andere den Gegensatz zwischen Dichtung und geschichtlicher Wahrheit, sondern das Eingreifen des Wunderbaren, der Propheten, Engel, des ewigen Juden. Das heißt für Vischer den göttlichen Geist der Geschichte nicht im Bilde geben, sondern neben das Bild klexen, durch sagenhafte Nachhilfe den erhabenen Stoff verderben. So seien Kaulbach wie Cornelius, trotz dessen herrlichen Zeichnungen zum Nibelungenlied, von der Geschichte zur Sage abgeschwenkt, während in jener noch gewaltige ungehobene Schätze liegen. Auch Julius Meyer warf Kaulbach vor, daß er nur das geläufige Rüstzeug der alten Kunst hervorhole, um das, was er in seiner eigenen Erscheinung nicht recht fassen könne, wenigstens annähernd durch die noch immer dankbaren Figuren einer vergangenen Phantasiewelt zu verbildlichen. Aber diese Welt sei längst ein leeres Zeichen, das Schemen einer begrabenen Götterwelt; der mythologischen wie der wirklichen Welt habe er durch die unreine Vermischung beider gleich übel mitgespielt.

Mit diesen ästhetischen Vorwürfen wäre Kaulbach schwerlich in der Gunst der Maler, des Volkes gestürzt worden. Das entscheidende Wort sagten die jungen Kunstgelehrten, die nun zu größtem Einfluß auf die Massen kamen, die Presse und mit ihr die Geister beherrschten: Julius Meyer, Anton Springer, Alfred Woltmann und andere. Sie hielten Kaulbach vor, er habe als Künstler nicht genug gelernt, er sei ebenso wie Cornelius unfähig, die Dinge wirklich durch die Kunst glaubhaft zu machen. Er müsse das von der Ästhetik gehätschelte Vorurteil ablegen, daß ideale Entwürfe der Ausführung, des lebendigen Farbenscheins im Grunde nicht bedürfen; er müsse den Irrtum ablegen, daß solche Werke in der Zeichnung, im Schwung der Linien den gemäßen Ausdruck fänden. Nicht bei dem Volke, nicht bei den Künstlern, sagt Woltmann, machten seine Schöpfungen Eindruck, sondern nur im gebildeten Publikum. Dies fühle sich durch den stofflichen Inhalt angezogen, der seiner Bildung schmeichle.

Man staune das gewaltige Rüstzeug an, das der Maler aufwendet, um seinen Gegenstand auf die Bühne der Kunst zu bringen. Der einschmeichelnde Fluß der Linien läßt übersehen, daß der Färbung Wahrheit und Haltung fehlen; man begnügte sich mit der unvollkommenen künstlerischen Wirkung; wird doch der Scharfsinn und die Überlegung des Beschauers auf das Lebhafteste in Anspruch genommen. Das wurde freilich erst 1878 gesagt.

Zunächst galt es andere Kämpfe auszufechten, die über die Wahl des rechten „historischen Momentes." Ein endloses Streiten darüber. Es wird wohl nicht von zwei Menschen die eigene Zeit, sie mögen sie noch so genau kennen, gleich beurteilt, aus gleichen Ursachen, aus gleichen Folgen erklärt. Wieviel weniger kann es gelingen, eine fremde Zeit richtig zu erfassen! Die Geschichtsschreibung hat das Streben, „objektiv" zu sein. Sie kann es, solange sie einfach alle erreichbaren Tatsachen ohne Wahl und ohne Prüfung wiedergibt. Sobald sie abwägend sichtet und zusammenfaßt, wird sie „subjektiv", hört sie auf, wahr zu sein, sondern ist jene, die dieser oder jener nach bestem Gewissen für wahr hält. Wie das Streben nach einer reinen Schönheit ist das nach der allen oder doch nur allen Guten richtig erscheinenden reinen Wahrheit eine Krankheit der Zeit.

So war bei jedem geschichtlichen Bilde ausgeschlossen, daß alle ihm zustimmten, sobald es eine noch die Geister beschäftigende Frage berührte. Und darin liegt ja der sogenannte Geist der Geschichte, daß nicht die vorübergehenden, nebensächlichen, sondern die großen, dauernden Fragen in ihr zum Ausdruck kommen sollten; oder richtiger, daß man in der Geschichte nach einer Bestätigung der Ansichten sucht, die man für ernst und offen hielt. Die Geschichte soll unsere Lehrmeisterin sein. Mir will aber scheinen, als sei sie die undeutlichste und verworrenste Lehrerin, die man sich denken kann. Jeder hält in ihr für vorbildlich, was ihm paßt; nennt den anderen einen schlechten Kenner, der die Dinge anders auffaßt; und jeder macht durch gewagte, notwendigerweise viele der unzähligen Umstände übersehende Vergleiche zwischen alten und angeblich ähnlichen neuen Verhältnissen und Vorkommnissen der Welt weis, die Dinge wiederholten sich, so daß ein Beispiel für das andere die Lösung biete. Wie tausendfach ist gesagt worden, daß die Völker der Abfall von ihrem Gotte oder ihren Göttern in das Verderben gestürzt habe: wie oft ist unserer angeblich gottlosen Zeit damit der Untergang angedroht worden! Und wie überzeugend klar hat Graf Gobineau nachgewiesen, daß nicht Mangel, sondern Überfülle an Religionsübung fast bei allen geschichtlichen Völkern neben dem Verfall herging. Also selbst die Zuverlässigkeit dieses größten Satzes, den die Geschichte angeblich lehrt, ist zweifelhaft. Nun gar um ein Bild, das in einem Augenblick Ursache, Wirkung und Folgen einer Weltentwickelung darzustellen sich unterfängt! Es war die neue Forderung der Ästhetik, die großen Gedanken in geschichtlicher Form zu geben, wohl befruchtend für das Schaffen, aber das ihr folgende Schaffen hat wieder gelehrt, daß sie keine künstlerische ist.

Darstellung weltgeschichtlicher Männer und Begebenheiten! Nicht bloß Ereignisse, die einst geschahen, sondern die einen Einfluß auch auf anderweitiges Geschehen hatten und diesen Einfluß auch zeigen; das Bild als Verknüpfung zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Nicht wollte man die übergeistreiche Art Kaulbachs; sondern man forderte, daß das Bild geschichtlich richtig, möglich oder doch wahrscheinlich sei. Man gestand wohl dem Maler wie dem Schriftsteller dichterische Freiheit zu, aber diese soll über das Glaubhafte nicht hinausgehen. Kaulbach hatte in seinem Reformationsbilde im Museum den denkenden Beschauern durch die Mißachtung dieses Gesetzes dessen Richtigkeit vor Augen gerückt. Er hatte in realistischer Behandlung Männer aus fünf aufeinanderfolgenden Jahrhunderten so zusammengebracht, als ob sie im Leben miteinander verkehrt hätten; als ob es sich um eine der Geschichte angehörige Begebenheit handle, während doch diese aus zeitlichen und örtlichen Gründen unmöglich ist. Darum sei das Bild schlecht, ästhetisch falsch. Dies Urteil war nach der Vollendung des Bildes weit verbreitet. Es trifft ebenso und stärker auf Raffaels Disputà, ja es trifft auf fast die ganze ältere Historienmalerei zu, die in unzähligen Dingen, Kleidung, Nebenumständen, Mißverständnis der Geschichte, die schwersten Fehler gegen die Wahrscheinlichkeit beging. Man denke z. B. an einen Maler, der etwa ein Jahrhundert früher als Kaulbach malte, an den großen Tiepolo; der stellt im Würzburger Schlosse die Trauung des Kaisers Friedrich Barbarossa mit Beatrix von Burgund dar: den Kaiser mit großer Halskrause, Gnadenkette, Puffenärmeln, die Kaiserin im Reifrock, das Gefolge in der Kleidung des 18. Jahrhunderts: den ganzen Vorgang in einem Säulenhofe des späten Barock; man kann wohl sagen, daß nicht ein Stück wahrscheinlich ist; man kann bis in die Einzelheit den Satz verteidigen, daß in Wirklichkeit damals, 1156, nichts so ausgesehen habe, wie es Tiepolo darstellte. Hatte also die idealistische Kritik recht in ihrer Forderung der inhaltlichen Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit, so hat Tiepolo ein schlechtes, richtiger gesagt, kein geschichtliches Bild geschaffen. Und das war die Ansicht aller, die etwas von der Sache verstanden.

Es gehörte demnach vor allem wirkliche geschichtliche Kenntnis zum Schaffen des Geschichtsbildes, namentlich Kenntnis der Dinge, die der Zeit das äußerlich sichtbare Erkennungszeichen gaben, also der Sitten, der Trachten, der Kunst- und Lebensformen der darzustellenden Zeit. Die Künstler, die bisher die Philosophie und die Dichter kennen zu lernen getrachtet hatten, warfen sich nun auf die Kunstgeschichte. Und sie taten sehr gut daran, denn die Wissenschaft des Schönen war ja auch von dem philosophischen Ergründen zum geschichtlichen Darstellen des Werdens der Kunst umgeschwenkt. Die Kunstgeschichte wurde zu einer führenden Wissenschaft, sie begann in der Folgezeit die das Urteil der Menge leitenden Kritiker zu stellen.

Betrachtet man den kunstgeschichtlichen Betrieb nach dem Gegenstande, dem sich die Wissenschaft widmete, so ist das auffallende Merkmal der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Niedergang der Anteilnahme für die Antike. Freilich, wenn man den Um-

fang der Studien nach den Vorlesungsverzeichnissen unserer Universitäten beurteilt, so sieht die Sache umgekehrt aus. Jede Universität hat ihre Archäologen. Geschichte der alten Kunst, ihre Nebenwissenschaften werden überall gelesen, selbst dort, wo die neue Kunst keine Vertreter hat. 1829 gründete Preußen das Archäologische Institut in Rom, um die Kenntnis der alten Denkmäler zu fördern; in Athen besteht eine Schwesteranstalt; beide haben ihren Mittelpunkt in Berlin. Da das Lateinische und Griechische in unseren Gymnasien, das Lateinische auch in den Realgymnasien nach wie vor gepflegt wird, so besteht ein weitverbreiteter Stand klassisch gebildeter Lehrer und in diesem ein Mittel zur Verbreitung der Liebe für alte Kunst. Die griechische Plastik eignet sich vorzüglich zur Nachbildung in Gips, wird durch die Umrißzeichnung wie durch die Photographie besser wiedergegeben als etwa die Bilder der neueren Kunst — kurz, es sind alle Vorbedingungen vorhanden, und waren es durch das ganze Jahrhundert, daß die antike Kunst am besten erkannt und am tiefsten in das Tagesleben eingreifen werde. Unsere großen Dichter, deren Werke in den Händen aller sind, nahmen ihren Inhalt auf: die Übersetzer haben die alten Dichter zum Gemeingut gemacht; unsere größten Denker haben sich mit den Gesetzen alter Kunst beschäftigt; unsere Künstler dienten ihr.

Und doch, trotz der gewaltigen Anstrengungen tausender von Schulen und Schulmännern, Dichtern und Denkern, war die Strömung des Jahrhunderts die wachsender Gleichgültigkeit gegen die „Klassik". Sie läßt sich in allen Künsten verfolgen, sie zeigt sich im öffentlichen Leben. Selbst so gewaltige Anreize, wie sie durch Schliemanns Grabungen, durch die Aufdeckung von Olympia, durch die Funde von Pergamon gegeben wurden, haben dies nicht ändern können. Es fehlt der Archäologie wahrlich nicht an tüchtigen Männern. Winckelmann ist nicht ohne Nachfolge geblieben. Ottfried Müller, F. G. Welcker, Otto Jahn, Brunn, Michaelis, Curtius, Treu, Furtwängler und Benndorf, um nur an einige Namen zu erinnern, haben immer wieder aufs neue das ganze Gebiet umzuackern versucht, nicht bloß durch Einzelforschung, sondern durch geistiges Bearbeiten der gesamten Erkenntnis, es zu einem dem Volk fruchttragenden machen wollen. Die antike Kunstgeschichte, an der sich mehr wie an anderen geschichtlichen Wissenschaften alle Völker gemeinsam beteiligen, da alle das gleiche, außerhalb besonderer Volksleidenschaften liegende Streben haben, ist durch deutsche Forscherarbeit gewaltig umgestaltet worden. Der vornehme Rang, den Winckelmann den Deutschen unter den Erforschern der Kunstaltertümer gab, ist nicht verloren gegangen, obgleich wir so lange unter den großen Wettbewerbern die geringsten äußeren Mittel zur Verfügung hatten. Und doch der Rückgang; doch die Klage der gefeiertsten Hochschullehrer, daß sich ihre Lehrsäle leeren; der Sammlungsleiter, daß andere Museen besser besucht sind; die sich mehrenden Vorschläge, wie dem Schwinden der Teilnahme durch Änderung der Prüfungsordnung für die zur Kunst zu zwingenden jungen Philologen und durch andere Mittel abzuhelfen sei. Winckelmanns Auftreten beschäftigte Deutschland. Noch heute feiern seine Nachfolger in der antiken Kunstgeschichte

alle Jahre ihr Winckelmannfest. Aber man hat sie mit boshaftem Doppelsinn, leider nicht ohne guten Grund, die Winkelmänner genannt.

Nicht die Gründe hierfür sollen untersucht werden, sondern die Tatsache ist festzustellen. Die Teilnahme hat sich der neueren Kunstgeschichte mit größerer Lebhaftigkeit zugewendet, obgleich für diese alle Bedingungen ungünstiger lagen. Eine Probe: Es gab zu Ende des 19. Jahrhunderts keine nicht vom Staat unterstützte, wirklich von den Gebildeten gelesene Zeitschrift, die sich allein mit Altertumskunde beschäftigte; es gab deren wenige, die die Kunstgeschichte im ganzen behandelten, und in diesen spielte die Archäologie eine sehr untergeordnete Rolle; es gab sehr viele, die die neueste Kunst pflegten. Die Archäologie als ältester Zweig der Kunstgeschichte hatte es dahin gebracht, ein Tummelfeld für Sonderforschung zu werden; sie redet, wenn sie wissenschaftlich wird, eine unverständliche Sprache. Einst Beherrscherin des schöngeistigen Denkens unseres Volkes verlor sie den Einfluß auf dieses.

Die Kunstwissenschaft hat es Rumohr zu danken, daß er ihr durch seine Italienischen Forschungen ein neues Verhältnis zur italienischen Kunst gab, auf dem dann Jakob Burckhardt und andere weiter bauten. Sie muß es Karl Schnaase danken, daß er durch seine Niederländischen Briefe den Kreis des Verstandenen, Verstehenswerten außerordentlich erweiterte; und Franz Kugler, daß er in seinem Handbuch der Geschichte der Malerei 1837 zuerst nur für eine Kunst, dann im Handbuch der Kunstgeschichte seit 1841 für alle drei Künste statt einer Sammlung von Notizen einen Überblick über das gesamte Schaffen gab, einen aus der allgemeinen Geschichte sich entwickelnden Aufbau schuf, den dann Schnaase mit Hilfe mehrerer Genossen seit 1843 in dem großen Werke „Geschichte der bildenden Künste" mit Geist und Vielseitigkeit, im Sinne der philosophischen Erfassung des Inhalts der Zeiten ausbaute. Und endlich darf man nicht vergessen, was Wilhelm Lübke für die Verbreitung einer allgemeinen kunstgeschichtlichen Bildung durch seinen Grundriß der Kunstgeschichte tat, durch das Buch, das an Verbreitung alle ähnlichen weit überflügelte.

Absicht dieser Bücher war, durch Kunstgeschichte zur Kunst oder doch zum Kunstverständnis zu erziehen. Sie erreichten eines: Die Werke der Alten wurden nicht mehr mit den Augen der Begeisterung, sondern mit den schärfer prüfenden der Geschichte betrachtet. Man sah in ihnen nicht nur Vorbilder, sondern ein Stück geistiger Entwickelung; man untersuchte sie auf ihre Quellen und auf ihre Folgen, als Glied in der Reihe menschlicher Schöpfungen. Vorläufer und Nachfolger der Gefeierten wurden sorgfältig beobachtet, und im Beobachten lernte man sie verstehen und lieben. So erweiterte sich der Umkreis des als gut, als lehrreich, als hohe Kunst zu Würdigenden von Jahr zu Jahr. Man vergleiche beispielsweise zur Erkenntnis der Rückwirkung dieser Untersuchungen die zahlreichen Auflagen von Lübkes und späteren Bearbeiter der fortgeführten Lübke'schen Kunstgeschichte untereinander. Wie nach und nach ganze Zeiten in Aufnahme kamen, wie die Gelehrten ins Kunstland auf Entdeckungsreisen gin-

gen und die Fahne des Verständnisses hier und dort als Zeichen der Besitzergreifung hißten: wie sie zunächst mit ästhetischen Scheuklappen wohl ausgestattet, den Kopf nach allen Seiten wenden lernten, verwundert das Verachtete als schön, das Verhöhnte als ernst, im Unbedeutenden Sinn erkannten. Ich darf wohl mitreden von dieser Stimmung, die ich selbst durchmachte, als ich mein Buch über die Barock- und Rokokoarchitektur vorbereitete. Ganz eingeschüchtert war ich Mitte der siebziger Jahre an die Arbeit gegangen, von der mir jeder als einer durchaus unersprießlichen abriet. Wer will sich dauernd mit dem Widersinnigen beschäftigen! Und nach Jahren des Sehens, des Einlebens hatte ich alle Mühe, mich vor Überschätzung jener Zeit zu bewahren!

Bis dahin hatte die Ästhetik die Kunstgeschichte als ihr Nebenfach betrachtet. Die Gelehrten der über die Mutter hinauswachsenden Wissenschaft, hinauswachsend nicht so sehr an Geist, als an Umfang des Betriebes, haben der Ästhetik einfach mit Nichtbeachtung geantwortet. Die Geschichte der Ästhetik, wie sie zu Ende des Jahrhunderts geschrieben wurde, kannte die Arbeiten der Geschichtsschreiber nicht oder behandelte sie als nebensächlich. Die Kunstgeschichte hat sich in ihrer Weise gerächt und sich immer weniger um die Ästhetik gekümmert. Beide gingen, zum gegenseitigen Nachteile, ohne Teilnahme nebeneinander ihren Weg. Es gab noch einige Leute, die das ganze Kunstwissen umfaßten, die etwa einen solchen Merkstein am Scheidewege bilden, wie Alexander von Humboldt an dem der Naturwissenschaften. Ein solcher war Moriz Carrière. Sein Hauptwerk „Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwickelung und die Ideale der Menschheit" hält aber mehr ein alles umhüllendes Wonnegefühl vor den Hoheiten des Geistes zusammen als eine wirkliche Tiefe. Mir will scheinen, als sei Hermann Hettner der letzte dieses Zeitabschnittes gewesen, der im vollsten Umfange Ästhetiker und Kunstgelehrter war, wenn er gleich nicht über alle Teile seines Wissens schrieb.

Eine Zeit lang waren die Maler selbst Kunstgelehrte geworden. Es ist wohl nur ein Zufall, daß keiner von ihnen, wie bei den Architekten, eine wirklich bedeutende Stellung im gelehrten Fach einnahm, wie etwa Eastlake, Redgrave, Crowe u. a. in England. Ernst Förster wäre zu nennen. Aber eine Nebenwissenschaft wurde von vielen betrieben, die Kostümkunde. Hermann Weiß, der Verfasser so wichtiger Werke über diesen Zweig, entstammt als Maler der Düsseldorfer Schule. Er konnte sich zwar auf vielerlei Vorarbeiten, so namentlich auf die Italiener und auf zahlreiche Einzeluntersuchungen stützen, aber er gab doch in Wort und Bild etwas weit besseres als seine Vorgänger. Sein Buch haben die Maler wohl am öftesten von allen Kunstgeschichten in Händen gehabt, wenigstens die Geschichtsmaler; nicht weil es gehaltvoller ist als viele andere, sondern weil es das Handwerkszeug in bequemer Weise darbot.

Der Ruf nach Wahrheit förderte zunächst das Streben nach Kenntnis der äußeren Erscheinung vergangener Zeiten. Wie die Architekten in der Stilkenntnis, in der Fähigkeit, alte Formen nachzuahmen, fortschritten, so erlangten die Maler vielerlei Kenntnis

von alten Stoffen, Kleidern, Waffen, Geräten. Das ist gewiß sehr löblich und nötig, wenn man eine vergangene Zeit darstellen will, so wie sie war. Die Kostümkunde ist aber keine Kunst, sondern eine Wissenschaft. Man kann sie als große Wissenschaft betreiben, wenn man den letzten Grund der Wandlungen einer so merkwürdigen Lebensäußerung, wie die Tracht ist, zu ergründen sucht. Aber wenn man nur wissen will, welchen Schnitt die Gugel im 15. Jahrhundert oder die Pluderhose im 17. Jahrhundert hatte, so ist das ein Forschen nach nicht sehr wichtigen Fragen. Wer diese Untersuchungen eifrig betreibt, für den sind sie „interessant". Denn interessant ist alles, wofür man sich interessiert. Hört man auf, sie zu betreiben, so sind sie oft herzlich gleichgültig.

All diese wahrheitlichen Werte, die seit K. F. Lessing und Piloty ans Licht gebracht wurden, indem man die Geschichtsbilder in immer richtigeres Kleid steckte, können nur bemerkt werden, wenn der Beschauer dieselben oder doch ähnliche Kenntnisse hat. Nun kann man alle Tage im Theater sehen, daß es die Zuschauer gar nicht stört, wenn der König in einem der Shakespeareschen Dramen auf einem Rokokothrone sitzt, ja selbst, daß nur wenige dagegen Einspruch erheben, wenn sich Agamemnon auf einem solchen niederläßt. Es haben eben alle die mit so viel Lärm verkündeten Errungenschaften der Bühnenkunst nicht für sich zu erwärmen vermocht. Solange das Meininger Hoftheater sein Bestreben auf Echtheit ausposaunte, hat man sich diese gefallen lassen, sich wohl gar mit ihr ernstlich beschäftigt. Aber ein witziger Kopf, wie Paul Lindau, merkte sehr bald, daß sie im Widerspruch stehe mit der oft haarsträubenden Unechtheit Shakespeares und auch noch Schillers. Und man begnügte sich bald mit dem Wahrscheinlichen, das heißt mit dem Zugeständnis, es gehe auch ohne volle Echtheit, da sich die eigentlich historische Stimmung durch den rechten Schnitt der Hosen und Mieder nur auf Trachtenkundige, aber nicht aufs Volk übertragen lasse.

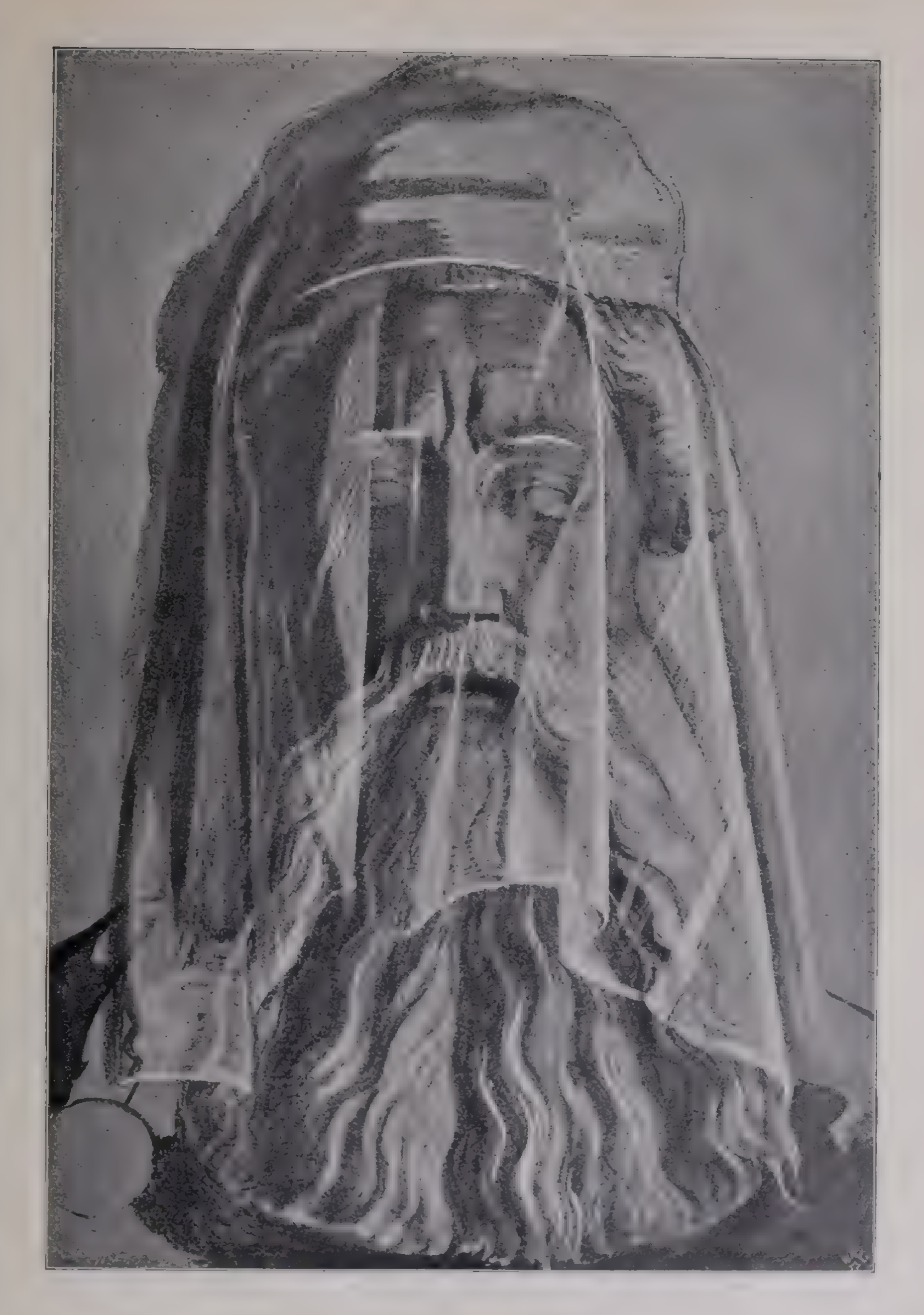
Sieht man die Fragen genauer an, so zeigt sich, daß die Künstler mit ihrer Trachtenkunde eine Torheit gegen sich selbst begingen. Sie selbst stimmten die Beschauer erst kritisch. Dieselben Kunstfreunde, die Holbein oder Dürer alle Fehler ruhig hingehen ließen, weil diese in Unschuld begangen worden sind, stöberten ihr Wissen durch, um dem schuldigen neuen Maler Irrtümer nachzuweisen, und eilten, wenn sie solche gefunden hatten, seine Bilder für schlecht zu erklären. Das waren sie denn auch, wie alles, was hinter dem Erstrebten zurückbleibt.

Eine neue Art Inhalt war gefunden, der Kritik ein neuer, wieder außerhalb des Wesens der Kunst liegender Maßstab geboten. Es erschien beispielsweise eine Sammlung von Aufsätzen, die Titus Ulrich seit 1848 in der Nationalzeitung veröffentlichte, ein Muster der Behandlung solcher schriftstellerischer Arbeiten in jener Zeit. Eine gute Kritik eines Geschichtsbildes wurde so angefertigt: Erstens schildert man das Bild, zweitens den dargestellten Gegenstand an der Hand der Geschichtsquellen. Dann sucht man zu erklären, ob der gewählte Augenblick ein geschichtlich bedeutender war; welche Gründe

ihn zeitigten; welche Folgen er hatte; ob diese Folgen heilsam waren. Für den Liberalen wird das Heil in der Freiheit und Bildung gesucht, galt der „Despotismus“ und die „Bigotterie“ als das allgemein anerkannte Unheil. Es scheiterte aber schon zumeist die Einigkeit der Richter an der Frage, ob das ganze Bild innere Berechtigung habe, das heißt: ob es die guten, löblichen Triebe in der Volksentwickelung fördere. Dann kam die Untersuchung, ob der Maler den entscheidenden Augenblick gut getroffen; ob er die Stimmung in diesem richtig gefunden und kräftig ausgedrückt habe, ob die Wirkung der Hauptfiguren durch die Nebenfiguren hinreichend unterstützt werde; ob jene die bezeichnenden Nebenerscheinungen in der Geschichte scharf kenntlich machen; ob die Trachten, die Örtlichkeit richtig und in einer Weise behandelt wurden, daß auch sie zur Stimmung mithelfen, nicht zur malerischen, sondern zur geschichtlichen. Dann kam die Symbolik: Ulrich findet in dem schwarzen Sammet über den Leichen in Gallaits Egmont und Horn und in dem weißen Leinenüberzug den Gegensatz zwischen finsterem Unwetter und der klaren Ruhe des Todes, zwischen der Nacht des Despotismus und dem hellen Tag der Freiheit; dazu aber in dem hervorstechenden Rot der Mäntel der Schützen jenen Blutton, in dem die spanische Gewaltherrschaft das Land bereits getaucht habe. Eine solche Besprechung des Kunstwerkes nennt Ulrich: den stofflichen Intentionen schriftlichen Ausdruck geben.

Der Inhalt bestimmte nach wie vor den Wert des Bildes. All die Dinge, die von ihm gefordert werden, sind nicht auf dem Wege künstlerischen, sondern wissenschaftlichen Schaffens zu finden; all diese können auf einem Zettel niedergeschrieben, aus Buchauszügen zusammengetragen werden, ehe auch nur die erste Linie einer Skizze aufgezeichnet ist; all dies kann man klar und geistreich schaffen, im Gedanken herstellen. selbst wenn man noch nicht weiß, wie ein Bleistift gespitzt und ein Pinsel gewaschen wird. Und: ein gut ausgewaschener Pinsel, pflegte mein Vater zu sagen, ist der Anfang aller Malerei. Der Inhalt hatte nur insofern eine Änderung erfahren, als er nicht mehr auf überirdische Dinge, sondern auf Menschen ausging, auf Menschen in Hosen und Röcken oder in Toga oder Chlamys; auf Dinge, die es in der Wirklichkeit gab oder doch gegeben haben soll.

F. K. Lessing malte seine Hußbilder, seine Darstellungen aus Luthers Leben; Kaulbach sein Zeitalter der Reformation, in dessen Mittelpunkt Luther steht, seinen Peter Arbues. Zahlreiche ähnliche Bilder entstanden: protestantische Glaubenshelden, Dulder für Freiheit und Recht, Kämpfer für das Wohl des Vaterlandes und des Volkes wurden auf riesigen Wänden und auf Leinwand dargestellt; ein Zeitalter geschichtlicher Kunst brach an, das an Umfang der zu leistenden Aufgaben mit Unrecht für geringer erachtet wurde als die Renaissance. Alle deutschen Staaten wetteiferten in der Aufgabe, den Malern Flächen zur Verfügung zu stellen. Welch riesige Aufgaben in Bayern, in der Glyptothek, in den Arkaden des englischen Gartens, im Königsbau, der Allerheiligenkirche, der Residenz, der Bonifaziuskirche, der Nationalgalerie — alle in München. Wäre eine



ALFRED RETHEL: KARL DER GROSSE

Skizze



wahre Lebenskraft in dieser Kunst gewesen, so hätte sie Packendes zu schaffen reichlich Zeit und Gelegenheit gehabt. Aber müde schleppte sich der Pinsel über die Flächen, die Bilder wurden von Jahr zu Jahr schlechter. Wenngleich das Fresko bald andere Malweisen ablösten, Malweisen, in denen dem Wunsch auf Echtheit der farbigen Darstellung des Stofflichen besser entsprochen werden konnte, so blieb doch die Absicht dieselbe. Der Besteller wollte Gedanken an den Wänden haben; der König befahl, daß die Vaterlandsliebe, die Treue, der Gehorsam in geschichtlichen Beispielen auf die Fläche gebracht werde; oder der Ruhm, die Tapferkeit, die Gelehrsamkeit, die Gerechtigkeit. Der Zweck war sittlich, belehrend: erreicht sollte er werden durch malerisch zu feiernde Tugend.

Das Merkwürdige ist nur, daß selbst den Zeitgenossen, jenen, die die Bilder in ihrer ersten Frische als neue Errungenschaften sahen, nie ganz wohl vor ihnen wurde. Die Begeisterung der von Cornelius befriedigten Ästhetiker kehrte nicht wieder. Hundertfach sagten die Kunstgelehrten den Malern, daß sie sehr wenig im Vergleich mit Raffael, mit Tizian, mit Dürer oder Holbein zu gelten hätten; daß ihre Zeit armselig sei, weil es ihr am Ausdruck ihrer selbst fehle; weil sie in die Fremde gehen müsse, zeitlich oder örtlich, um malerisch zu wirken.

Woher kam dieses „historische Genre"? Es ist nicht neu. Die Italiener besaßen es bereits; Vasari malte Schlachtenbilder in der redlichen Absicht, wahr zu sein. Es kam wieder, besonders in den Schlachtenbildern des Van Loo, den Gemälden Lebruns, hier freilich verquickt mit allerhand Sinnbildlichem, in den großen Darstellungen feierlicher Hofhandlungen mit großen Reihen von Bildnissen, wie sie das 18. Jahrhundert liebte. Das hatte schon Paolo Veronese gegeben und nach ihm Tiepolo bis an die Schwelle der neuen Kunst herangetragen. Aber die Fähigkeit, Erscheinungen des Tages in ein ernstes, feierlich wirkendes Bild zu bringen, war so ziemlich vergessen. Nur in ihrem Kleinleben fühlte sich die Zeit darstellenswert, bis ein amerikanischer Quäker, Benjamin West, zweifellos einer der merkwürdigsten Künstler, den Gedanken wieder aufnahm. Der Tod des Generals Wolfe in der Schlacht bei Quebeck, von West 1768 in London gemalt, war das Geschichtsbild, auf dem er zuerst wieder unter lautem Jammer der Idealisten die als lächerlich verschrienen Einzelheiten der vorschriftsmäßigen Soldatentrachten einführte. Es ist eine entscheidende Tat gewesen! Noch heute hält sich das Bild, wenn auch nicht in der Farbe, so doch in Anordnung und Schärfe der Beobachtung neben den Werken der späteren Geschichtskunst. Ein zweiter Amerikaner, John Singleton Copley, hat diese Art am besten fortgesetzt: Der Tod des Grafen von Chatham, Der Tod des Majors Pearson sind 1780 und 1783 gemalte Bilder, die auch die ästhetische Grundlage dieser Geschichtsmalerei geschickt darlegen. Es handelt sich überall um die Wahl des entscheidenden Augenblicks, um die Fähigkeit, im Bilde die Aufmerksamkeit auf den Punkt zu lenken, wo dieser Augenblick die vollendende Wirkung ausübt. Diese beiden in London zu Ehren gekommenen Amerikaner blieben dort auch

fast die einzigen, die den Mut hatten, die Geschichte wahrheitlich darzustellen. Das hat seinen guten Grund! War doch auch der amerikanische Krieg der einzige, der wirklich die Völker tief beschäftigte, der die Leidenschaften in Für und Wider erregte. Die Amerikaner fühlten sich als geschichtliches Volk; sie machten selbst ihre Geschichte. Es ist daher auch kein Zufall, daß die Kunst des „historischen Genre" zunächst nach Frankreich übersprang: Dort begann man in der Revolutionszeit das Beispiel der Amerikaner nachzuahmen, als Volk geschichtlich zu werden. Einzelne Versuche bei David: hart stritt noch der Idealismus mit der Tatsache, daß die im heißen Kampf um die Zukunft ringenden Mitlebenden nach Darstellung ihrer selbst, nicht nach einer idealen Umschreibung ihrer Person verlangten. Der erste Anstoß gegen den Idealismus vollzog sich daher auf dem Gebiete der eigenen Geschichte. Der Tod Marats, das Schlachtenbild, wie es die napoleonischen Kriege gebieterisch forderten, mußte realistisch dargestellt werden. Die Taten des französischen Heeres waren zu groß, die Begeisterung für das Miterlebte zu gewaltig, als daß man die Tatsache hinter Sinnbildern griechischer Gewandungen und unsachlichen Darstellungen hätte verstecken dürfen. Schon Davids Krönung der Kaiserin Josefine, mehr noch Gros' und Vernets umfangreiche Schilderungen des Kriegslebens nehmen die Anregung der Amerikaner auf, ohne selbst in der Farbe wesentlich Neues zu bieten. Es ist die französische Geschichtsmalerei so wenig von großer allgemeiner Bedeutung gewesen wie die englische, solange es sich bloß um stoffliche Fragen handelte. Der Inhalt erregte auch hier nicht die Gemüter, sondern erst die eigentlich künstlerischen Angelegenheiten: die Farbe und der Aufbau! Seit in diese ein Wandel kam, horchten die Künstler ganz Europas plötzlich auf die von Paris herüberschallenden Töne.

Die beiden großen französischen Romantiker Géricault (1820) und Delacroix (1825) zogen nach London, um dort die Wahrheit, die Kraft des farbigen Ausdrucks zu suchen, sich in ihr zu stärken. Dort allein konnte man damals malen. Eben war West, als Präsident der Akademie Reynolds' Nachfolger, gestorben, ein mit Ehren überhäufter, freilich schon überalter Mann, der auf den Gang der Dinge wenig Einfluß mehr hatte. Unter den jüngeren Geschichtsmalern — in einem Gebiete, das sonst nicht mehr in England bevorzugt war — trat William Etty damals mit kräftiger Begabung hervor. Er war der erste, der im Ton mit Entschiedenheit an Rubens anknüpfte und von diesem lernte, daß nicht die Sauberkeit der Abrundung und Sorgfalt der Einzeldurchbildung, sondern die Kraft der Farbe, des Gesamttones dem Bilde die Haltung gebe; daß man nicht nur in Linien, sondern auch in Farben komponieren könne. Er gab seinen riesigen Bildern den Einklang von Gelb und Rot, den vermittelnden Goldton wieder, der inzwischen verloren gegangen war; und verband ihn mit Reynolds' aus dem Rokoko geretteten Verständnis für die Gliederung der Fläche durch Licht und Schattenmassen. Ettys Bilder freilich, die einst so viel Staub in England aufwirbelten, ihm die bittersten Vorwürfe als einem Verführer der Jugend und von dieser jubelnde Zustimmung als

einem Genossen Byrons im Kampf gegen die „Prüderie" einbrachten, sind von der Welt verschwunden; er benutzte beim Malen das verräterischste aller Erzeugnisse der neuen Farbenchemie, den Asphalt, um dessen weichen braunen Ton in die Farben einzumischen. Er hat sie völlig durchfressen, zerrissen, vernichtet, so daß man sich nur noch mühselig die beabsichtigte Wirkung klarmachen kann, die ganz England einst mit Aufregung, mit Abscheu oder Bewunderung erfüllte.

„The unsophisticated human form" war Ettys Ziel: Gottes Werk ohne Faltenwurf. Ein schlichter Mann ohne viel Gedanken, stets bemüht, sein Schaffen vor der Welt zu verteidigen, ihr zu erklären, daß die Sinnlichkeit seiner Bilder sittlich, Form seiner Verehrung für Gottes schönste Schöpfung, das Weib, sei; daß nur Vorurteil und Verstandesenge sein Tun anzugreifen vermögen. Er hatte nur einen Gedanken: Die Masse, die Weichheit, die Kraft des Fleisches zu malen, wie sein großes Vorbild in Antwerpen. Seine Gestalten tun nicht viel, auch sind ihre Bewegungen gleichgültig; sie haben die Augen offen, sehen aber nicht; der Mund spricht nicht; Etty malt nicht Begebenheiten, sondern deren Aussehen; er will in Farben schwelgen. Die Folge seiner Töne ist nicht vielseitig, aber er packte immer wieder durch den Glanz, die Leuchtkraft, die Meisterschaft im Vortrag: ein Maler, kein Dichter!

Delacroix besuchte ihn in seiner Werkstatt. Der Franzose war ein anderer. Auch er hatte den Rubens neu entdeckt. Schon sein berühmtes erstes Bild, „Die Barke des Dante", sprach jeder auf den Ton des Vlamen an. Aber das war dem nervösen, leidenschaftlichen, heftigen Gemüt des Franzosen nicht genug. Die Erregung der Zeit der nahenden Revolution, der Widerstreit gegen das Bestehende, die Auflehnung gegen die trocken gewordene Lehre der Akademie, gegen die großsprechenden Plattheiten der Klassizisten pochen in heftigen Schlägen an das Herz des körperlich Schwachen, mit seinem Volke Leidenden, nur in stürmischen äußeren Aufwallungen innerlich Beruhigten. Auch hier wie in Deutschland dachte man vor dem Bilde zuerst an den Inhalt. Aber nicht in prüfender Erwägung, sondern in heftigem Mitgefühl oder Abscheu. Delacroix will uns ins Gesicht, gegen die Brust schlagen; er will der stumpfen Welt einen Stoß geben; er kämpft gegen die Lauen und ihre fade Freude am Wesenlosen, Verschwommenen, Gefälligen: das Häßliche ist das Schöne! Das Eigenartige, Packende, Ergreifende reißt ihn hin, führt ihn aus der Gemeinheit des Daseins, aus der unedlen Zufriedenheit mit halben, unfertigen, bedrängenden Verhältnissen zur befreienden Tat, zur Gewalt gegen das Schlechte, zum rücksichtslosen Kampf gegen die Rücksichtnehmerei, gegen das Hergebrachte, Abgelebte, Ersterbende. Die große Revolution war empfindsam gewesen; empfindsam bis zur Vernichtung des dem schwärmerisch erfaßten Begriff von Freiheit, Brüderlichkeit, Gleichheit Widerstrebenden; sie hätte äußerlich, künstlerisch sich in dem Fernliegenden, Weltentfremdeten, in einer vorbildlichen, kühleren Zeit wiederzufinden geglaubt. Jetzt kam der Zornesmut in die Kunst, der nicht neue Gesetze schaffen, sondern die Gesetzmacherei zerbrechen wollte, auf daß dem Men-

schen die Fähigkeit gegeben werde, nach seiner Art sich auszugestalten, vollkommen frei seinen seelischen und sinnlichen Bedürfnissen nachzuleben.

Irgendwer brachte das Witzwort auf, Delacroix male mit betrunkenem Besen. Geboren in Charenton, der Stadt, in der Louis Philipp damals ein großes Irrenhaus in strengem Stil bauen ließ, mit einem weithin sichtbaren griechischen Tempel als Kapelle, mußte er sein Leben lang anhören, daß man ihn einen Flüchtling aus seiner Vaterstadt nannte; ihn, der seinerseits jene für geistesschwach hielt, die selbst beim Bau eines katholischen Gotteshauses für Irre die klassischen Masken nicht ablegen konnten. Seine Bilder erschienen der Welt toll, trunken, weil in ihnen die zeichnerische Linie nicht klar genug eingehalten war. Das Auge der Kunstfreunde jener Zeit war so den pyramidalen Aufbau, die Festigkeit des Umrisses gewöhnt, daß ihnen vor Delacroix' Bildern wirr, schwindlig wurde. Das Gemetzel von Chios nannten sie ein Gemetzel der Kunst: es fehle die Geschlossenheit; es sei eine Menge wirrer Glieder, kein Kunstwerk. In der Mitte des Bildes ein Blick in die besonnte Ferne: Das war den Beschauern ein Loch im Bilde, da schien ihnen die Hauptfigur so notwendig hinzugehören, daß nur ein Narr sie fortlassen konnte. Jeder empfand das, selbst der sich über die Gründe seines Empfindens nicht klar war. Hier war die Kunst des Aufbaues absichtlich durchbrochen. Wir Nachlebenden sehen freilich, daß der Absicht auf Freiheit so rasch die Freiheit selbst nicht folgt; uns scheint das Bild zu sehr in Gruppen zusammengehalten, in diesen fast ängstlich eng zusammengebaut. Wie so tausendfältig wurde eben auch hier junge Tollheit zu alter Bedächtigkeit. Delacroix hat es in der eigenen Lebensführung bewiesen.

Aber er war und blieb einer jener Umgestalter des Geschmackes gleich Turner, die zu allen Zeiten von der besonnenen Kritik für Irre genommen wurden. Es gibt manche, die der Welt ihren quersinnigen Willen aufzwingen, andere, die an dem Widerstande zugrunde gehen. Es kommt zum Gelingen nicht bloß auf die Kraft des Künstlers, sondern auch auf die Aufnahmefähigkeit des Volkes an. Plötzlich vollzieht sich vor diesem ein sonderbares Schauspiel: ein junger Künstler schafft ein Werk, das alle Verständigen für abscheulich, für allen Gesetzen des Schönen widersprechend, für ein Verbrechen am Geiste der Kunst erkennen. Im selben Augenblick erhebt sich aber unter den Genossen des Künstlers der Jubelruf, daß die neue Kunst geboren sei! Der Kampf tobt heftig, beide Parteien werfen sich gegenseitig ihre Ästhetik mit stürmischer Entrüstung an die Köpfe. Die Alten holen ihre bewährten Gesetze hervor; die Jungen stoppeln rasch ein paar Redensarten von Freiheit, Recht der Persönlichkeit zusammen, jauchzen den Alten ihren ganzen Abscheu, ihre Langeweile, ihr keckes Lachen entgegen, nur gehorchend ihrer Lust am Neuen, ihnen Eigenen, unbekümmert um die Folgerichtigkeit ihrer Schlüsse; denn die waren fertig, ehe die Vordersätze da waren.

Kann man von einer Ästhetik Delacroix' reden! Sie erhebt sich auf die Höhe der Ethik jener Frauen, welche sagen: die Frau Nachbarin besitzt oder macht dies und jenes; warum soll ich es nicht auch haben und tun? Wie diese zur Tugend steht er zur akade-

mischen Schönheit. Haben diese Rubens, Rembrandt, Velazquez, Shakespeare gehabt, ist sie bei Paolo Veronese, bei Michelangelo zu Hause? Und doch sind sie große Meister. Ihr, die ihr die geraden Nasen und die nach dem antiken Gips gezeichneten Gestalten über alles stellt, ihr habt nie zu diesen Helden des Schaffens in einem redlichen Verhältnis gestanden! Ihr müßt sie loben, könnt es aber nur mit Seufzern und Achselzucken. Hat denn Sokrates ein klassisches Gesicht gehabt, und sind denn die großen Männer von klassischer Gestalt? Soll man die ganze Welt über einen Leisten schlagen, die so reich an eigenartiger Form ist, bloß weil euch Akademikern, Ästhetikern nur eine Form gefällt? Ein Silen, ein Faun sind schön; alles, was freien, selbständigen Ausdruck hat, ist schön; häßlich aber ist das Langweilige, das Abgeguckte, das Ideale. Le laid, c'est le beau!

Von den Kämpfen in Paris hatte man in Deutschland gute Berichte. Seit Jahren predigten Börne und Heine, daß das Licht der Welt an der Seine leuchte. Man lese, was Heine 1831 über Delacroix schrieb, den er so ganz und gar nicht verstand. Denn das Starke, Sieghafte in ihm, die Farbe, über das wolle er keine strenge Kritik ausüben, da sie vielleicht mißlich ausfallen könne. Die „Heiligkeit des Sujets" hindert ihn daran: denn das Bild stellt einen Vorgang aus der Julirevolution dar. Heilige Julitage in Paris, ihr werdet ewig Zeugnis geben von dem Uradel des Menschen, der nie ganz zerstört werden kann! Heine ist voll von dem Gedanken, die Revolution zu verherrlichen. Doch, ruft er am Schlusse seiner herzlich einfältigen Sätze aus, ich vergesse, daß ich nur Berichterstatter einer Ausstellung bin! Auch wenn er es nicht vergessen hätte, würde ihm das wenig geholfen haben; denn ihm war die Kunst ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch, ihn reizte nur der gemalte Widerstand, die Auflehnung gegen das Bestehende. Und er sah nicht, daß diese im Ton des Bildes lag, den er so verhöhnte; in der künstlerischen Auffassung, die er nicht verstand; daß ein Bild auch dann den von ihm ersehnten revolutionären Zug haben könne, wenn es den Sieg des „ancien régime" feiere.

Wenn man Börnes und Heines Briefe aus Paris aufmerksam liest, so wird man weniger durch die Liebe für das Französische und den Hohn auf das Deutsche betroffen, als durch die steigende Umwandlung ihres Gedankenkreises in einen französischen. Ich möchte auf die Empfindung des Grausens hinweisen als auf eine der eigentümlichsten für die französische Romantik. Delacroix' Bewunderer, sagt Adolf Stern, mußten die Hoffnung aufgeben, ihn je zur höchsten Stufe der Kunst emporsteigen zu sehen, da eine gewisse äußerste Spannung, die Neigung zum Schauerlichen und Wilden von seiner Begabung unzertrennlich war. Diese höchste Stufe ist für jene Zeit noch die olympische Ruhe und Gemessenheit. Delacroix erreichte diese nie. Daran ist vor allem das Grausen schuld. Man sehe nur seine Hauptwerke durch: Dante und Virgil in der Hölle, Die Metzelei von Chios, Sardanapal. Das letzte ist bezeichnend: Der Großfürst auf dem Scheiterhaufen, neben ihm die Weiber, Tiere, Diener, die er liebte und die er erwürgen

läßt, damit sie mit ihm verbrennen. Todesgrauen inmitten überreichen Daseins, die Wollust im Vernichten des Schönen; das ist's! Mit Delacroix kommt die französische Nervosität ans Ruder, die von innerem Schütteln gepeitschte Sinnlichkeit, deren letzte, geilste Freude das Vernichten ist; das Wegwerfen dessen, was nicht mehr genug reizen kann, das Wühlen selbst im Ekelhaften; wenn es nur stark riecht; wenn es nur Schauder erweckt; wenn es nur die armen, gemarterten Nerven peitscht. Sie ist nicht neu, diese Freude am Vernichten, an dem Nebeneinanderstellen von Schönheit und Untergang: der Laokoon, die Fechtergruppen, die Niobiden, der Farnesische Stier, sie gehören dem asiatischen Griechentum und in diesem derselben Empfindung an. Im 15. Jahrhundert, in der Zeit der Mystik, der wildesten Askese, der Geißelei, feierte sie ihre Triumphe: Die Niederländische Malerei, Rogier van der Weyden, Goes, die deutsche Bildnerei sind voll von solchen Nervenerregungen: die Kunst, welche die behaglichen Herren Direktoren und Assistenten in unseren Staatssammlungen so gern „naiv" nennen, obgleich keiner von ihnen je so tief, so grüblerisch, so unnaiv gedacht hat wie die Mystiker. Sie kamen wieder in den leidenschaftlichen Tagen der Gegenreformation, in den protestantischen Grabesphantasien der Zeit des dreißigjährigen Krieges und den Martyrien der jesuitischen Kirche; sie spielten eine starke Rolle in der Darstellung des Gekreuzigten. Zwei Gegensätze hier: die einen können vor Nervosität das Blut nicht sehen und sind entsetzt, wenn ihnen Leiden vor Augen gestellt werden. Ihnen kann Christ nicht schön, die Darstellung seines Todes nicht zart genug gebildet werden. Ist denn das Jammerbild am Kreuze eine Aufgabe ästetischen Schaffens? Wer mag in Wahrheit dauernd eine Leiche in schrecklicher Lage vor Augen stehen haben? Ist es möglich, diesem abscheulichen Bild mit Verehrung zu nahen? Schinkel, der Nervöse, in Irrsinn Verstorbene, hat es oft genug versucht, einen mit ausgebreiteten Armen auf der Weltkugel stehenden Christus zu schaffen und hinter ihm sinnbildlich das Kreuz aufzurichten, um eine Kreuzigung ohne Schmerzen im Bilde anzudeuten, nicht das Gräßliche darzustellen. Die anderen wollen dem Beschauer mit beiden Fäusten an die Nieren. Delacroix ist von dem Holze der Bildschnitzer des 15. Jahrhunderts, die den Gekreuzigten in Form und Farbe wahrheitlich, mager, zerschrotet von Leiden, mit natürlichem Haar und natürlicher Dornenkrone, blutrünstig, überdeckt mit Wunden, mit ersterbendem Blick, blauen Lippen, der Welt vor Augen stellten. Das sind nicht minder Nervöse, nur wirkt auf sie die Erkrankung anders; sie lieben noch starke Getränke; sie gehen noch mit kräftigem Wollen durch die Welt; sind nur im Lärm ruhig, während jene die Stille suchen.

Die Nervosität ist dem französischen Schaffen eigen geblieben. Die Hast der gallischen Rasse trieb sie in der Dichtung wie in der Kunst zu immer neuen Reizmitteln. Mit der Entsittlichung von Paris, die unter Napoleon III. ihren Höhepunkt erreichte, der lauten lustigen Rücksichtslosigkeit des Sinnenlebens und der heimlich schleichenden Verachtung der Familie ging eine wundersame Kunst daher! Was alles wurde gemalt! Die

ganze Geschichte wurde durchforscht nach Verbrechen, nach grausigen Geschehnissen. Der muhammedanische Osten war beliebt, weil er dem Norden an jener kalten Selbstsucht überlegen ist, durch die sich die nervenstarken Völker als Herren behaupten, den Feind ohne Erbarmen vernichtend. Welche Freude, wenn in der Darstellung des Grausigen ein Schritt weiter geschah, das Blut der Enthaupteten in breiter Lache über die blendendweiße Marmortreppe herunterzufließen schien, zum Greifen wahr, zum Erbleichen gräßlich!

Freilich, wenn ein deutscher Landpastor oder ein Jenenser Universitätsprofessor vor diese Bilder trat, so konnte er sie nicht verstehen, so kunstverständig und gebildet er sonst sein mochte. Wozu diese Erregungen! Was gehen uns all diese Gräßlichkeiten an? Spricht aus ihnen nicht nur die Lust der Maler, aufzufallen, die Beschauer und mit ihnen den Ruhm an sich zu locken?

Die Dauer des Beifalles, den ihre Werke fanden, ist ein Gegenbeweis gegen diese Annahme. Die Bilder hatten lang ihre starke Gemeinde. Wer die Erregungen des französischen Volkes etwa während der deutschen Kriege beobachtete, ihre blutrünstigen Erfindungen, ihre Begeisterung für Schlachtenberichte, in denen dem Feind das Gräßlichste an Roheit, Gewalttat oder Vernichtung angedichtet wurde; wer Blätter, wie den Père Lachaise oder Barbusse's Feu las, die den Parisern Bericht über die Schandtaten ihrer Landsleute brachten; wer all diese hysterischen Überreizungen des französischen Volkes in Grausen und in Aufbrodeln der Gerechtigkeit, die zumeist Schwäche ist, in Bluttat und in höhnendem Zugeständnis der Selbstsucht beobachtete, der wird den Malern als Propheten und Trägern eines Gedankens, einer Eigenart des Volkes nicht gram werden können. Denn nur der Unverständige, der in Grundsätze Eingekapselte erwartet von dem Einzelnen mehr als den Ausdruck seiner Zeit und seines Volkes. Die Franzosen würden Bismarcks Größe verstehen, wenn er eines Tages seine Macht benutzt hätte, um zehn Nachbarn eigenhändig zu erwürgen und deren Güter an sich zu reißen; wenn er seinem Kaiser Gift gegeben hätte, um mit irgend einer Prinzessin eine Nacht leidenschaftlicher Lust zu verleben; oder wenn er nach Jahren Gefängnis in Ketten mit einem Worte über die Brüderlichkeit aller Menschen gestorben wäre. Der Mann aber, der seine Pflicht tut, sagt, was nötig ist und nicht mehr, seiner Frau treu ist und kein romantisches Erlebnis hat, der ist ihnen noch heute unkünstlerisch; den verstehen sie nicht; sie können ihn nicht als ungewöhnlich nehmen. Er ist ihnen ein Durchschnittsmensch, mag er so groß sein wie er will; denn ihm fehlt das Nervenerregende!

Die deutschen Verhältnisse waren viel zu eng, das deutsche Leben war viel zu spießbürgerlich, die deutsche Denkart doch noch zu nervenstark und, wo ihr die Kraft fehlte, nicht tatenhungrig, sondern ruhebedürftig, als daß eine ähnliche Romantik bei uns lange hätte Boden finden können. Es ist naturgemäß, daß bei uns die Folge der Zeitkrankheit Stille wurde; das deutsche Sittenbild ist das Gegenstück zur französischen Mordbegebenheit; die Franzosen betäubten ihre Unruhe, die Deutschen lullten sie ein.

Jene gingen in die Gerichtssäle, auf den Markt; diese in die Kinderstuben, aufs Land; jene suchten Anregung, diese Erholung; beiden war dort nicht wohl, wo der gleichmäßige Hammerschlag der männlichen Arbeit dröhnte. In Deutschland hat das romantische Empfinden nur in die Dichtung stärkere Erregungen gebracht. In der Kunst hat es sich in die Bande einer sanften Kirchlichkeit zurückgezogen. Der Most gebärdete sich nicht stürmisch bei uns, der Kampf blieb in stillen, gemäßigten Formen. Aber die in Paris ausgefochtenen künstlerischen Schlachten begannen auf Deutschland einzuwirken, die deutschen Künstler zogen statt an den Tiber an die Seine. Sie hatten es satt, nur bei den großen Toten zu lernen, sie wendeten sich an die Lebendigen.

Von nun an beginnt Paris und seine Zweiganstalt Antwerpen, denn wesentlich mehr war sie nicht, die deutsche Kunst aufzusaugen. Nicht wenige in Deutschland Geborene wurden im künstlerischen Sinne Franzosen. Der Maler hat es ja besser als der Dichter, er spricht eine allen verständliche Sprache, solange es sich nicht darum handelt, sehr Tiefes zu sagen. Heine und Börne gelang es nicht, französische Schriftsteller zu werden, so sehr sie es bedauerten, nicht zweien oder mehr Völkern zugleich dienen zu können. Aber Maler, wie die Brüder Lehmann oder Ferdinand Heilbuth, Hamburger und dem Heinischen Kreis in Paris nahe stehend, brachten es fertig, französische Künstler zu werden. Als 1870 die Deutschen aus Frankreich ausgewiesen wurden, ward Henry Lehman, als Mitglied des Instituts und Lehrer der Kunstschule, von dieser Maßregel nicht betroffen; Heilbuth ging nach England, um so schnell als möglich nach Paris heimzukehren. Rudolph Lehman, Heinrichs Bruder, der abwechselnd in Paris, Rom und London lebte, war gleich ihm einer jener überall gern Gesehenen, aber Heimatlosen, wie sie der Heinische Geist vor 1870 erzeugte. Die deutsche Art jener Zeit hatte keinen Reiz für sie; sie lebten das deutsche Leben nicht mit; sahen nur die Schwäche, das politische Elend, die mangelnde Anmut und eine Gedankentiefe, die ihnen eher tölpelhaft als bewunderungswürdig erschien.

Die vornehme Welt in Deutschland, die ihre Sitten und Anzüge, ihr Hausgerät und ihre Gedanken, seien diese nun königstreue oder freiheitliche, von Paris bezog, schätzte auch die von dort kommenden Maler vor allen. Daß sie die deutschen Bildnisse nicht mochte, ist ihr nicht wohl zu verargen. Denn der Idealismus lehrte, daß der Maler nicht etwa die Natur nachahmen, sondern ein Höheres geben solle. Nicht die Melodie eines schönen Frauenkopfes, sondern eine aus dieser geschaffene Symphonie wollte die herrschende deutsche Kunst hervorbringen. Da waren fast nur die vom Idealismus nicht Berührten tauglich, etwas Treffendes, Sachliches, Echtes zu liefern. Es ist kein Zufall, daß der gefeiertste deutsche Bildnismaler der Zeit, der denn auch in Paris seinen Wohnsitz hatte, Franz Winterhalter, ein Schüler Langers war, des Schülers von Mengs, also ein Maler, der noch vom Rokoko und seinem Können zehrte. Sein Mitschüler war August Riedel, der in Rom als ein Stück Rokoko in seiner galanten Malweise bis in das Jahr 1883 hineinlebte, immer verliebt, immer von schönen Frauen umgeben, die

er mit allen ihm zur Verfügung stehenden Reizen der Farbe darzustellen strebte. Er war doch noch ein Maler; einer, der durch die Farbe reden wollte; dazu ein Mann, der längst nichts mehr von Deutschland und seiner hohen Kunst wissen wollte, sondern im Völkergemisch von Rom allein sich zu Hause fühlte. Andere Schüler Langers entwickelten sich ähnlich. So Paul Emil Jacobs, der schöne Orientalinnen in Darstellung des alten Testaments malte, in Gotha ein künstlerisch einsames Leben führte, in Deutschland als Realist bespöttelt, in England hoher Auszeichnungen gewürdigt. Einem dritten Schulgenossen, Josef Karl Stüber, vertraute König Ludwig I. die Herstellung seiner Schönheitsgalerie, einer Reihe von Frauenbildnissen an, bei der es ihm nicht auf die hohe Kunst, sondern auf die Wahrheit ankam. Denn die schönen Frauen der deutschen Höfe hatten herzlich wenig Lust, sich durch Abstrahieren von realer Wirklichkeit zu einer idealen Bedeutung erheben zu lassen; und den bösen Männern waren die schönen Weiber lieber als die idealen; ja sie machten sich wohl gar lustig über das, was nach anerkanntem Urteil der Wissenschaft das Höchste in der Bildniskunst war. In Berlin nahm Eduard Magnus eine ähnliche Stellung ein; in Wien Franz Amerling, Franz Schrotzberg, Kriehuber und andere. Die vom Kongreß her dort gepflegte Bildniskunst — Lawrence hatte ja in Wien gearbeitet — wurde durch die Zeit der Kartonherrschaft hindurch aufrecht erhalten in einem von der deutschen Entwickelung gesonderten und daher auch von der deutschen Kunstgeschichte wenig beachteten Fortleben des malerischen Könnens. Rom war für viele dieser Künstler ein beliebter Markt. Was Wunder, daß sich die dort eintreffenden Idealisten über sie empörten. Noch 1860 schrieb Friedrich Preller, die Photographie sei diesen Kunstfalschmünzern zum Untergang geboren; denn die Maschine gebe das ihnen so schmackhafte Detail besser wieder. Die Regimenter schrecklicher Porträtmaler hätten den Todesstoß! Handfertigkeit, Gedanken, denen jeder Topfbinder nachkommen kann, bezeichne man heute als Kunst! Preller war, wie viele zu jener Zeit, der Ansicht, die Photographie werde den Realismus umbringen, da die Maschine die Dinge richtiger wiedergebe, als der Mensch es könne, selbst wenn er sich zur Maschine erniedrige. Wie sehr haben sie sich getäuscht!

In Deutschland setzte die realistische Geschichtsmalerei bei den Düsseldorfern zuerst ein. Neben Lessing steht dort der Halbamerikaner Emanuel Leutze an erster Stelle, der für die deutschen Künstler auch als Gründer der Kunstgenossenschaft von Bedeutung war. Leutze malte Vorgänge aus der englischen und amerikanischen Geschichte, und wenn er vielleicht Wests und Copleys verwandte Darstellungen auch nicht genauer kannte, so schwebten ihm doch gewiß die Stiche nach deren Bildern vor Augen, die er in Amerika in jedem Hause finden konnte. Mit diesen hat er gemein, daß er nichts geben wollte als die Tat, den geschichtlichen Vorgang. Washingtons Übergang über den Delaware ist ein Bild, das sich tief ins Gedächtnis der Amerikaner eingeprägt hat, weil in ihm das Pathos minder aufdringlich ist als sonst in den Bildern der Zeit.

Anders bei K. F. Lessing. Er kann sich, so sehr er auch versicherte, ohne Nebenabsichten zu schaffen, der Seitenblicke auf die eigene Zeit nicht enthalten, wenn er das 15. und 16. Jahrhundert malt. Huß und Luther schauen sich nach dem Beifall der liberalen Partei um und trotzen dem Ultramontanismus. In seinen Bildern fand das zeitgenössische Urteil melancholische Hinneigung zu jener subjektiven Tragik, die nicht selten durch Mangel an einer höheren Versöhnung einen fatalistischen Beigeschmack erhalte, ohne jedoch aus der Grenze schönster Realität herauszufallen. Das Urteil scheint mir gut, obgleich ich es nicht ohne weiteres verstehe. Damals, als es gefällt wurde, wußte wohl jedermann, was subjektive Tragik ist; ich aber mußte erst in älteren Lehrbüchern der Ästhetik nachschlagen. Tragisch ist nach diesen, Aristoteles folgend, ein Ereignis, das zugleich Mitleid mit dem von ihm Betroffenen und Furcht für den Zuschauer, also Mitfurcht erweckt. Subjektiv tragisch nannte die Ästhetik nach einigen kleinen Wanderungen im Irrgarten der Logik ein Ereignis, bei dem sich der Betroffene leidend, nicht handelnd verhält. Also Lessing hat eine trübselige oder schwermütige Hinneigung für leidendes Heldentum. Die Tragödie fordert einen versöhnenden Abschluß. So will es das Gesetz der Antike. Ohne diesen ist das Drama fatalistisch, ein solches, das nicht nach einer höheren, ordnenden Weltweisheit und Allmacht, sondern nach dem Walten blinder Zufälligkeiten geregelt erscheint. Also sagt das Urteil: Lessing habe als Großneffe Gotthold Ephraims in seinem Schauspiel nicht Handelnde und nicht höhere Weltordnung, sondern die unter blindem Schicksal Leidenden dargestellt. Dieses Urteil faßte seine Bilder also als einen Vorgang auf der Bühne auf und wollte zugleich alle fünf Akte auf einmal sehen. Das Gegenwärtige genügte ihr nicht. So sehr sich Lessing mühte, in den Nebengestalten die einzelnen Stufen des Verständnisses seiner Helden, von Feindschaft, Versöhnung und aufdämmernder Bewunderung darzustellen, die Kritik fand immer noch nicht des Großonkels Lehren genug beachtet, nicht genug Beziehungsreiches, wollte immer noch mehr Theater sehen, beurteilte ihn ganz nach diesem. Dafür galt aber seine Realität für schön. Das heißt, sie ist nicht ganze Sachlichkeit, sondern aus dieser zur Schönheit erhoben. Es war also die Forderung der Ästhetik und mit ihr die malerische Erfüllung durch Lessing noch die altidealistische, die vor allem nach dem Inhalt als einem dramatischen und mithin in Worten faßbaren, dann nach der Form als einer schönheitlichen und zuletzt nach der Sachlichkeit fragte. Die Realität ist höchstens Substrat, Unterlage, aus der erst durch dramatische Belebung geschichtliche Kunst hervorgeht.

Und doch war in Lessings Bildern eine starke erlösende Kraft. Diese ruht in dem nicht Darstellbaren: nämlich darin, daß sie ins Tagesleben eingriffen; daß sie aus der Behaglichkeit eines entlehnten Idealismus heraustraten und wieder in die eigene Zeit hinüberführten. Seine „Tendenz“, die er in allen Tonarten als unbeabsichtigt erklärte, die sich aber doch den im öffentlichen Leben seiner Zeit Heimischen, mit seiner Zeit Fühlenden deutlich bekundet, ist wohl für den Nachlebenden abgestanden, wirkungslos,

wie es jede dem Tage gewidmete Äußerung wird: Sie schwindet mit dem Tage dahin. Aber es ist doch ein frischeres Leben in diesen Bildern. Die trauernden Könige und Juden hat er überwunden; das in Sack und Asche über das geistige Elend der Zeit klagende Volk nimmt nun am geistigen Kampfe teil, tritt wohl noch in fremder Tracht auf, verkleidet in ein vergangenes, als größer gefeiertes Jahrhundert. Aber die einen jubelten auf, daß ihnen die der Zeit nötige Wahrheit in erhöhter Form und Farbe gesagt würde, die anderen empfanden die Bilder als beleidigenden Schlag. Lessings Lehrer, Schadow, gab jeden Verkehr mit dem Maler der Reformationsgeschichte auf. Philipp Veit legte sein Amt als Leiter des Museums in Frankfurt a. M. nieder, als für dieses der Huß vor dem Konzil gekauft wurde. Die katholische Richtung war in ihrem Einfluß bekämpft worden, der geschichtliche Geist hatte den frömmelnden in der Kunst abgelöst. Jener Erbitterte, der auf einer Ausstellung die Leinwand von Lessings Huß auf dem Scheiterhaufen mit dem Messer zerschnitt, hat ihm die lauteste Anerkennung ausgesprochen. Das Bild hatte die Beschauer gepackt, hatte sie durch seine Bedeutsamkeit für die Gegenwart in Haß und in Begeisterung versetzt. Es hatte den Inhalt der Kunst wieder mit dem Leben verknüpft, nachdem er so lange nur mit den Büchern der Griechen oder der jüdisch-christlichen Urzeit verschwistert gewesen war. Alle Parteien empfanden dies. Auch die Katholiken begannen wieder Märtyrerbilder zu malen, ihre Sieger in ihren Leiden durch das Bild zu feiern, nachdem Lessing ihnen diese der Gegenreform eigene Kunstart vorweg genommen hatte.

Was hier Lessing und Leutze taten, auch hinsichtlich der Rückeroberung der Farbe, muß ihnen unvergessen bleiben. Sie lassen weit hinter sich die Maler geschichtlicher Gleichgültigkeiten, das heißt solcher, die an sich wohl sehr folgenreich für irgend ein Land und Volk oder eine Zeit, für die damals lebenden Deutschen aber von geringem Belang waren; sie schreiten als Träger eines in Deutschland sich entwickelnden Sinnes, als wahre Führer vorwärts. Und wenn man die eigentlich künstlerische Seite ihres Schaffens betrachtet, so erweisen sie sich als regsame Kämpfer für Ergründung des Lebens in Form und Farbe. Sie wurden überholt, aber sie haben doch die Fahne im Kampfe getragen, ehe rascher Vorausstürmende sie ihnen entrissen.

Noch einer: Alfred Rethel. Er ist jung im Irrsinn gestorben. Was er schuf, erlangte außer bei den Künstlern nur wenig Anerkennung. Man empfand es, einem bedeutenden Manne gegenüber zu stehen, aber man wußte noch nicht recht, wie seiner Kunst geistig nahe zu kommen sei. Schon beim ersten Werk: Bonifacius predigt den Deutschen, wurde dem Frühreifen die naturalistische Darstellung im einzelnen, das bestimmte Streben nach wirklich wahrer Darstellung des Vorganges nachgerühmt oder vorgeworfen — wie man will. Später kam das Wort über seine Kunst auf, sie sei bizarr, die Charakteristik sei vom Geiste des Gegenstandes aus auf die Spitze getrieben, rücksichtslos gegen alles künstlerische Herkommen, gegen die Grundsätze des schönen Stiles und des kunstmäßigen Aufbaues, lediglich ein Ergebnis seiner eigenwilligen Auf-

fassung der geschichtlichen Begebenheiten und Menschen. Das Eigentümliche, Sonderbare, Unheimliche, Ahnungsvolle, Grauenhafte, Gespenstische seiner Kunst trat den Beschauern alsbald mit gewaltiger Wucht entgegen. Als ein Befremdendes wirkte es zumeist feindselig. Auch die Art zu zeichnen, das breite Zusammenhalten der Flächen, die eigentümlich malerische, dem Umriß gegenüber minder um Weichheit besorgte Linie wirkten abstoßend. Man hatte sich die Zähne zu sehr am Düsseldorfer Zucker verdorben, um plötzlich hartes Brot kauen zu können. Rethel ist kein Pariser, er lebte in stillen deutschen Städten, in Frankfurt am Main, Dresden, in Aachen, von dem der aus Paris kommende Heine sagt, die Hunde bäten dort den Wanderer um einen Fußtritt, damit sie sich ein wenig zerstreuen. Rethel ist kein Delacroix, kein Freund der lärmenden Freiheit; er ist ein innerlich mit Grauen in die Vergangenheit wie in die Zukunft Schauender; eine ernste, abgeschlossene, urdeutsch schwerlebige Seele, die das Schicksal der Welt schaudern macht; die ihre Größe, ihre schreckliche Gewalt auf sich eindringen sieht. Er malt vor allem den Tod; den Tod in jeder Gestalt, wie er naht, wie er hereinbricht, was er hinterläßt. Der gewaltigen Offenbarungen seines erschütterten Gemüts sind viele: So Karl der Große im Grabe thronend. Hier wird Rethel Maler: An seinen Fresken im Rathaus zu Aachen arbeitend, nahm er sich jedes Laffen Witz über seine halbfertige Arbeit zu Herzen — man war töricht genug, ihn immer wieder durch müßige Neugier stören zu lassen — mit unnötiger Aufregung kränkte er sich über die ihm, dem Protestanten, im frommen Aachen eifrig zugeteilten Neckereien der Katholiken. Aber trotz aller Störung schuf er im Kopf des Kaisers die gewaltige Ruhe des Todes: ein Riesenwerk an Einfachheit und Größe, an Stimmung, bei bescheidenster Farbe. Und während ringsum die bürgerliche Gesellschaft dem Kampf gegen das Herrentum zujubelte, wutkochend den Sieg der Rückschritter ertrug, zeichnete er seinen Totentanz, das einzige wahrhaft künstlerische Werk, das dem Ringen von 1848/49 seine Entstehung verdankt. Es ist im Sinne der siegreichen Königsmacht gehalten: Der Tod als Verführer der Menschenmassen, als Aufrührer, als Vernichter, als Feind des Lebens und des Friedens. Und dann zwei Zeichnungen: Der Tod als Freund und Der Tod als Feind. Sie sind Volksblätter geblieben, sie sind das Größte, was die deutsche Romantik hervorbrachte, die beiden Endpunkte der Zeitnervosität: das Grausen und die Ruhe, beide vereint im Tode!

Vier Jahre, nachdem er den Totentanz gezeichnet, war der mit der Welt um den Erfolg und mit sich selbst um seine Kunst schwer Ringende eine glückliche, seine Zukunft sichernde Heirat eingegangen; die Spannung in ihm löste sich. Da brach der Irrsinn bei ihm aus. Bizarr hatte man ihn genannt; Bizzarria heißt der Zorn, aber jener, der plötzlich, unbegreiflicherweise auffährt, der grillige, launenhafte Zorn. Bei uns und im Französischen wird das Wort bizarr nur noch im Begriffe launenhaft, absonderlich, närrisch benutzt. Die Beurteiler Rethels waren also so übel nicht beraten, als sie ihn bizarr nannten; die Geschichte seines Lebens hat ihnen nur zu traurig recht ge-

geben. Drüben in Frankreich starb Delacroix an Nervenschwäche; sein künstlerisches Wirken war der Nervenanreiz gewesen. Hier in Deutschland starb Rethel im Irrsinn; sein Wirken war das sehnliche Grauen vor dem letzten Frieden gewesen. Die Natur erfüllte ihr Werk im Kampfe gegen den sich auflehnenden Geist. Aber es bedurfte des Kampfes, um die Kunst wieder mit dem Leben zu verknüpfen. Es bedurfte der zornigen, grilligen, bizarren Künstler. Der französische Gelehrte Lasègue sagt: Das Genie ist eine Nervenkrankheit! Börne hat das schon vor ihm ausgesprochen, indem er höhnt: Ein Talent ist eine große, fette Gansleber, es ist eine Krankheit; der Leber wird das ganze arme Tier geopfert! Nach ihnen haben sich viele Irrenärzte mit dem Wesen des schaffenden Geistes abgegeben, viele, die hofften, ihn in den handwerklich geknüpften Netzen ihrer Gelehrsamkeit einzufangen, so daß man ihn auf den Tisch legen und mit Behagen untersuchen kann. Sie haben ihn nicht zur Strecke gebracht: das Geheimnis der Grenze zwischen hohem und krankem Geist ist nicht aufgedeckt. Aus dem Gleichschritt der gesunden, muskelkräftigen Menge muß aber wohl von Zeit zu Zeit ein Querführer hervortreten, denn der Weg der Kunst geht nicht geradeaus. Sie ist kein ständiges Fortschreiten, sondern ein immer wieder neues Einsetzen. Und wenn eine noch so breite Straße ins Dürre führt, muß einer kommen, der andere Stege weist. Und das ist fast allemal ein solcher gewesen, der nicht nur Faust, Herz und Hirn in das Schaffen einsetzte, sondern auch zum Reißen angespannte Nerven. Auch die Krankheit ist ein Glied in der Entwickelung der Menschheit! Wie oft hat sie die Gesunden überwunden, ihren Körper wie ihren Geist; wie fest hat sie sich in das Sein der Geschlechter eingenistet, als ein Teil ihrer ererbten und erworbenen Eigenschaften!

Dem Rethel seien unter den Düsseldorfern noch die Handfesten, Gesunden zur Seite gestellt, die Schlachtenmaler. Aus ihrer Zahl will ich einen Künstler herausgreifen, den ich selbst noch kannte als einen klaren, schlichten Mann von ganz außerordentlich lebhaft deutschem Empfinden, einen Warmherzigen, eng mit seinem Vaterland Verflochtenen: Georg Bleibtreu, den Herold des preußischen Waffenruhmes. Er ist der Maler, der Preußen in seinem Besten, Ruhmvollsten, für Deutschland Segensreichsten, in seinem Heere darzustellen unternahm; und zwar in einer Zeit, da der Militarismus von jedem Gebildeten als Feind der Freiheit bekämpft, die Roheit der „Soldateska" überall verdammt und als wahre Tat die am Schreibtische gefeiert wurde. Bleibtreu, so heißt es im zeitgenössischen Schrifttum, ist kein Sklave der Wirklichkeit in dem Grade, daß er auf künstlerischen Aufbau des geschichtlichen Vorganges verzichtete. Zwar gibt er ein Bild von unmittelbarster, überraschender Wahrheit im Erfassen des Augenblickes, voll fesselnder Gruppen und Einzelfiguren, die mit photographischer Treue nach dem Leben gezeichnet zu sein scheinen; aber im Aufbau wie in der farbigen Haltung spricht auf seinen Gemälden stets der Künstler das erste Wort. Dadurch pflegt er seine Werke über die Gleiche des militärischen Genrebildes, wie es das frühere Geschlecht der Berliner Kriegsmaler gepflegt hatte, in den höheren Schaffenskreis der Geschichtsbilder

zu erheben. Nur steifleinene Halbkünstler und Macher, fügt Karl Bleibtreu, des Malers Sohn, 1896 hinzu, verwerfen die sorgfältigen Linien eines zum Einklang geordneten und gegliederten Aufbaues als angeblich akademisch und unwahr. Riegel dagegen warnt vor den Werken vaterländischen Inhalts zu größter Vorsicht. Gewisse Gemälde in Dresden und München richten sich daher für ihn von selbst. Der künstlerische Geist müsse zwar von vaterländischer Begeisterung ergriffen sein, jedoch aller sachlichen Absicht entbehren. Bleibtreu wirkte aber zuerst für das Vaterland und dann erst als Maler; er räume dem Zweck seines Gegenstandes die künstlerischen Gesetze unter; das sei seine Schwäche. Und noch ein letzter, ein Späterer, Muther: Er erwähnt Bleibtreu nicht, ihn so wenig wie Camphausen und fast die ganze deutsche Schlachtenmalerei. Das ist gewiß nicht Vergeßlichkeit, sondern eine beabsichtigte Verurteilung des ganzen Betriebes.

Nicht als Oberrichter will ich mich hier einführen, sondern das Werk am gleichzeitigen Urteil wägen: Ist's nicht idealistische Forderung, daß die Kunst edle Gefühle wecken soll? Warum denn nicht die Vaterlandsliebe, warum nicht auch die zur sächsischen oder bayerischen Heimat, ja selbst zum Kleinstaate? Riegel hatte vor dem Sondergeist gewarnt: er war der Meinung, daß nur seine Art Vaterlandsliebe die ins Große gehende, künstlerische Berechtigung habe. Er übertrug das öffentliche Tagesleben in die Bewertung des Kunstwerkes. Der politische Gegner kann kein gutes Bild malen, denn seine Politik ist falsch! Hinter diesem Gedanken lauert die Fremdbrüderlichkeit. Wer würde einem Künstler verargt haben, hätte er die Vaterlandsliebe eines Bürgers von Albalonga im Kampf gegen Rom, der Curiatier gegen die Horatier geschildert? Durch welchen Wust von klassischer Beschränktheit, nun sogar von Hineintragen der Politik in das Urteil hatte sich die Kunst durchzuarbeiten! Und daß sie endlich doch zur Erfüllung der selbstgestellten Aufgabe durchdrang, ist das Verdienst auch jener Maler, die miterlebte Schlachten darstellten. Die Bilder von Ludwig Albrecht Schuster, auf denen die Kämpfe sächsischer Truppen bei Jena oder Borodino behandelt sind, dürfen als Kunstwerke nicht danach beurteilt werden, ob die Staatsleitung der Fürsten klug war, die sie hier für, dort gegen Napoleon fechten ließen. Wenn die Bilder in ihrer Art nur so trefflich sind wie die Schusters! Und ebenso steht's mit Adams Bildern in München und anderen mehr.

Karl Bleibtreu rühmt an seines Vaters Bildern das Erfassen des großen Augenblicks als künstlerische Tat. Der Form der Kriegsführung von heute fehlt es an aller künstlerischen Idealität, sagt Vischer; es fehlt ihr die Spitze der Entscheidung im unmittelbaren Zusammenstoß der Führer. Im Getriebe des Massenkrieges wirkt nur die Einsicht, nicht das sinnliche Mittun, dieser in aller Kunst wesentliche Teil. Daher fehlt dem neueren Schlachtenbild so viel zum geschichtlichen Gemälde. Wie anders stellte sich damals den Künstlern das Mittelalter, die Antike entgegen: die Könige und Helden selbst schwangen das Schwert, starben und siegten mit Einsetzung der eigenen Kraft.

Das war dramatisch, so kämpfte und starb man auf der Bühne. Der Edelsinn, der Heldengeist konnte so mit der Tat vereinigt dargestellt werden. Aber jetzt: der Feldherr auf stillstehendem Roß, höchstens mit dem Arm befehlend in die Ferne weisend, in der die Entscheidung liegt; die Krieger als Masse, als ein geordneter Haufe, nicht als tragische Einzelgestalten.

Bleibtreu war 1864, 1866, 1870 dabei, er hat das Schlachtengewühl gesehen, er hat es wahr geschildert. Aber er hat es in den reinen Einklang schön gegliederten Linienaufbaues zu bringen gesucht. Ist das ein Verdienst? Ist es ein Fehler? Widerspricht nicht die dem Beschauer sich aufdrängende Erkenntnis, daß jede Gestalt das Glied eines durch die Bewegung sich ändernden künstlerischen Aufbaues ist, gerade der Absicht, das Bild einer bewegten, einer stürmisch regellos dahindonnernden Schlacht zu geben? Die großen Meister, die man als Vorbild feierte, Michelangelo, Lionardo hatten ja auch nur „Schlachtengenre" gegeben, Einzelkämpfe. Nun malte man die Schlacht in ihrem größten Zuge. Und man wollte der Linie, dem Menschenaufbau doch noch die alte Bedeutung lassen wie damals, da der bewegte einzelne Mensch das Ziel der Kunst darstellte. Man wollte Schönheit auch hier, man wollte einen Heldenmut, der nicht bloß auf den Sieg, sondern auch auf die ästhetische Wirkung seiner Körperhaltung im Kampfe Rücksicht nahm. Die Zeiten ändern sich!

Eines unterscheidet die französische von der deutschen Schlachtenmalerei des 19. Jahrhunderts. Bei uns tritt die Absicht der Selbstverherrlichung nicht so deutlich hervor. Der Sieger hat es ja im allgemeinen leichter, großmütig zu sein; der Schlachtenhaß hat sich im Siege gekühlt; es muß unserem Empfinden schmeicheln, den Überwundenen als Helden feiern zu können, denn wir feiern mit ihm uns selbst, seinen Besieger. Daher die französische Vorliebe für das, was man Schlachtengenre nannte: dort kam es darauf an, den einzelnen Franzosen als den besseren Mann selbst in der Niederlage zu schildern, den Widerstand gegen den Sieg, den Letzten, Ausharrendsten in Selbstopferung der Übergewalt entgegenzustellen. Und das traf mit der nervösen Freude am Grausigen, am hoffnungslosen Vernichten zusammen. Vorgänge, wie die Franzosen sie in ihren Schlachtenbildern feierten, hatten sie schon vorher in der Geschichte gesucht: Ein Edles, Schönes verfolgt, vernichtet von roher Gewalt, das ist französische Romantik. Sie hat zu der das ganze Volk begeisternden Poesie der Niederlage, der in der Schlacht, wie der im Kampfe des Lebens geführt. Ohne Sedan wäre Zola, wäre die décadence undenkbar.

Der Mittelpunkt französischen Einflusses in Deutschland war Berlin. Karl Wilhelm Wach war der erste, der schon 1816 die Deutschen auf die Sorgsamkeit der Franzosen und ihre Genauigkeit im Lernen von der Natur und den alten Kunstwerken hinwies, zwei Jahre nach Waterloo; der dann in Berlin seine akademische Werkstätte nach ausgesprochen Pariser Grundsätzen einrichtete. Die Art, alla prima, d. h. ohne Untermalungen kräftig in der Farbenwirkung zu malen, vortreffliche Studien ganzer Figuren in

wenig Tagen sicher und klar hinzustellen, ahmte er mit seinen zahlreichen Schülern nach. Wohl warfen die gedankenschwangeren deutschen Künstler ihm Mangel an geistigem Inhalt vor, wohl wurde er rasch von Nachstrebenden überholt, aber seine Anregung war nicht wieder zu überwinden. Seine Schüler konnten zwar nicht ein starkes, selbständiges Dasein führen, nahmen von der deutschen Kunst auf, was sie in ihren ziemlich dürftigen Betrieben verwerten konnten, aber sie bereiteten doch neuen Pariser Anregungen den Boden. Im gleichen Sinne wirkte Karl Begas, dessen Lehre bei Gros in Paris der Krieg von 1814 nur kurze Zeit unterbrach. Bei ihm hielt die französische Art weniger kräftig Stich, er neigte sich bald den deutschen Präraffaeliten zu, ohne jedoch das Übergewicht im malerischen Können aufzugeben und die sinnige Tiefe jener zu erreichen; bis der allgemeine Umschwung auch ihn wieder dem erneuten Anschluß an das anfangs Erstrebte zuführte. Sein Einfluß als Lehrer ist aber für die folgende Kunstentwickelung in Berlin von Bedeutung gewesen. Aus Wachs und Begas' Schule gingen die Maler hervor, die ihre Ausbildung nun regelmäßig in Paris zu vollenden suchten, sobald ihre Verhältnisse dies nur immer erlaubten.

Bis 1870 lehrten an der Akademie in Berlin entweder unmittelbar in Paris gebildete Künstler, wie Adolf Eybel, K. W. Pohlke, Otto Knille, Max Michael, Wilhelm Streckfuß, oder solche aus der Werkstätte des nach Weimar versetzten Vlamen Pauwels, wie Karl Gussow, Paul Thumann, oder endlich Schüler zweiten Geschlechtes, die ihre Darstellungsart und Gedankenwelt mittelbar von den Franzosen entlehnten. Die Berliner Akademie selbst unterstützte ihre tüchtigsten Schüler darin, daß sie nach Paris zogen. Ein Aufenthalt dort ist in der Lebensbeschreibung fast aller besseren Berliner Maler aufgezeichnet. Wie Wach und Begas zu David und Gros, so gehört der „Aufschwung" der Berliner Kunst seit der Mitte des Jahrhunderts sachlich und kunstgeschichtlich in das Gebiet der französischen Romantik. Die Schüler und Nachfolger des Delacroix: Delaroche, Cogniet, Couture, Vatelet, Gleyre waren die beliebtesten Lehrer. Ihre Art findet man in allen Bildern jenes Malergeschlechtes nicht nur in Berlin, sondern in fast ganz Deutschland wieder, die zwischen 1848 und 1870 ihre eigentliche Entwickelung durchmachten. Niemals, nicht im 17. und nicht im 18. Jahrhundert hat der Pariser Geschmack Deutschland so beherrscht, wie zu jener Zeit, als sich die Aufträge meldeten, den Sieg der deutschen Waffen über Frankreich malerisch zu verherrlichen!

Adolf Rosenberg, der Geschichtsschreiber der Berliner Malerschule, nennt die Einwirkung der französischen Lehrer äußerlich. Die deutschen Maler gingen, so sagt er, nur nach Paris, um die Geheimnisse der Werkstätten, die glänzende Farbenmache, die Sicherheit in der Darstellung der äußeren Form, mit einem Wort, alles das kennen zu lernen, was wirklich lehr- und lernbar ist. Die Notwendigkeit einer solchen Wanderfahrt birge in sich einen schweren Vorwurf gegen die Berliner Akademie, die an sich ein schwerfälliger Körper, seit der Mitte der vierziger Jahre derart in Versumpfung und Verzopfung hineingeriet, daß von ihr nichts zu holen war. Vom französischen Geiste



KARL PILOTY: GRÜNDUNG DER LIGA

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl



sei nichts in die Berliner Malerschule übergegangen, es sei denn der realistische Zug, der weniger das Ergebnis bewußter Nachahmung als eine Eigentümlichkeit Berlins sei. Die Nüchternheit der Anschauung als das bezeichnend Preußische, Berlinerische trage die Schuld daran, daß die ideale Malerei und mit ihr der große Stil in Berlin nur ein kümmerliches Dasein fristete. Bildnis und Sittenmalerei entfalteten sich dagegen zu so hoher Blüte und entwickelten höchst eigenartige Künstlerpersönlichkeiten, wie sonst nur Paris. So schrieb der Berliner 1870; ebenso äußerte sich noch 1896 Anton von Werner in einer Festrede als Direktor der Kunstakademie. Jene Gruppe Berliner Künstler, die in den vierziger und fünfziger Jahren in Paris die handwerkliche Ausbildung gesucht hatte, sei viel größer, als man glaube. Er nennt 22 der angesehensten, sich selbst und fügt ihrer Liste mit Recht hinzu, viele andere! Er hätte bequemer die Künstler Berlins namentlich aufführen können, die zu Ansehen kamen, ohne in Paris ihre Ausbildung erhalten zu haben. Unerwähnt sind ja auch die zahlreichen Künstler, die sich, als es sich darum handelte, malen zu lernen, ihr Können und Wissen bei Wappers, de Keyser, Gallait, de Bièfve und Leys in Belgien holten. Es wäre Torheit, sagte Werner 1895, wenn wir heute verkennen wollten, welchen Schritt nach vorwärts damals die deutschen Maler mit der Anleihe in Paris und Antwerpen getan haben. Dorther holten sie sich eine sichere Grundlage für das ganze Leben, das Können. Werner war von der Trefflichkeit der seit 1875 unter seiner Leitung stehenden Akademie überzeugt, eifrig feierte er deren Verdienste und wurde sehr böse darüber, wenn Jüngere ihm mit der Münze heimzahlen, die er einst gegen die Alten so freigiebig hinauswarf. Wenngleich die Mittel der Akademie wuchsen, ihre Bedeutung für die Kunst ist unter Werner schwerlich gestiegen. Aus der elenden Berliner Akademie, sagte 1887 der Maler Stauffer-Bern, ist, seitdem sie besteht, noch nicht ein einziger wirklich guter Künstler hervorgegangen: Lauter großschnauzige Kerlchen, die so malen, wie die Franzosen zu tun sich schon vor fünfzig Jahren geschämt hätten. Und er sagte damit den Sachkundigen nichts Neues!

Werner weiß besser als Rosenberg, daß in Antwerpen und Paris noch etwas anderes zu finden war als in Berlin: nämlich jenes Unerklärbare, die künstlerische Lebensluft dort, gegenüber dem Stillstand hier. Nur meint er diesen behoben, die Kunstluft nach Berlin überführt zu haben; dagegen meinen die Jüngeren, daß dies nicht, wenigstens nicht ihm gelungen sei. Als er auftrat, fehlte es in Berlin nicht an einer sich deutsch fühlenden Kunsttätigkeit. Es geschah dies in einer Zeit, da Cornelius seine Entwürfe für den Campo Santo fertigte, Kaulbach das Treppenhaus des Museums ausmalte, Menzel in gewaltiger Tätigkeit seinen Anschauungen Luft zu machen begann; in einer Zeit, da die Berliner Kunstkenner, wenigstens viele unter ihnen, ein Lübke, Schnaase, Grimm, Eggers, Riegel und wie sie alle heißen, den Malern tausendfältig zuriefen, sie möchten die großartigen Errungenschaften deutscher Kunst nicht hinwerfen um das Linsengericht nur äußerlicher Fertigkeiten, einer innerlich kranken, nervenschwachen, wenn auch mit Meisterschaft gehandhabten Kunst zuliebe. Immer noch waren die Gefeiertsten unter

den deutschen Künstlern, die Alten, überzeugt von der höheren Stellung der Cornelianischen Kunst. Will man die Verbissenheit kennen lernen, mit der sie den Realismus der Farbe, wie ihn schon die Düsseldorfer eingeführt hatten, heranwachsen sahen, so geben die Literarischen Reliquien des Bildhauers E. J. Hähnel dafür den schönsten Beleg, kurze Gedankenspäne, die dieser in langer Folge niederschrieb. Ihm ist der Idealismus die einzige Kunstform. Der Künstler soll die Natur lieben wie sein Weib, indem er sie zwingt, ihm untertan zu sein. Er soll ihre Fehler verbessern, sie mit Dichtergeist erfüllen, Gedanken durch sie aussprechen. Noch in den achtziger Jahren ist für Hähnel Cornelius kurzweg der große Meister. Mein Wert als Künstler, sagt er, besteht in der Erkenntnis, daß ich tief unter Cornelius stehe. Irgend einen heutigen Maler nur an die Seite des Cornelius oder des Overbeck zu stellen, fährt er fort, ist eine Versündigung an diesen Männern. Sie sind nicht überwunden. Überwunden ist nur die Scham, die Kunst in jeder Weise erniedrigt zu sehen. Zur Zeit des himmlischen Cornelius hatte die Kunst Seele und keinen gefärbten Leib; jetzt hat sie Farbe, aber keinen Leib und keine Seele. Die heutige Malerei ist eine Verherrlichung der Gedankenlosigkeit, die bloße Technik. Die Technik in der Malerei kann zwar geistreich sein, aber nie seelenvoll; und was ist die Kunst ohne Seele! — nur ein Handwerk. Zum Naturalismus in der Kunst reicht meist ganz gewöhnliche Begabung aus; die ideale Kunst verlangt den Genius. Wenn die Kunst aufhört, sich mit den höchsten Zielen der Menschen zu beschäftigen, verläßt sie das Ideal und wird eine Hure. Für Hähnel ist die Kunst nicht unmittelbar aus der Natur zu holen. Jene, die ohne Modell nichts zuwege bringen, sollten die Nase von der Kunst fernhalten, denn sie haben nicht wirkliche Begabung. Wenn mir ein Künstler sagt: ich bin Realist, so antworte ich ihm, dann bist du kein Künstler, sondern ein Kunstknote; denn was du kannst, kann der Photograph weit besser. Und so redet Hähnel in Anmut weiter. Ganz klar wird man nicht darüber, was der Bildhauer unter Idealismus verstand; sicher aber, daß er jenen, der nach der vollen Bildwirkung strebte und der die Natur in der farbigen Erscheinung mit Emsigkeit suchte, einfach für keinen Künstler hielt. Er war sich seines Idealismus bewußt und duldete nicht, daß ein anderer einen anderen neben seinem habe. Ein vollendetes Kunstwerk darf kein individuelles Gepräge haben, rief er aus, und wies auf die griechischen Vorbilder. Heute stellt die Wissenschaft die Eigenart der großen Meister fest und hat längst erkannt, daß es die Kopisten waren, die ihre Spuren an so vielen Werken beseitigten. Kopistenarbeit war das Ziel von Hähnels Idealismus.

Und trotz den feierlichen Verfluchungen, die der alte Idealist nachts in sein Merkbruch schrieb, zogen die Maler scharenweis nach Westen über Deutschlands Grenze; sie folgten dem Weg der Heine und Börne; ertrugen den Hochmut der Franzosen, um bei ihnen das Handwerk zu lernen, wie sie meinten, und die künstlerische Lebensluft zu atmen, die Luft Frankreichs, die den Deutschen damals die Luft der Freiheit schien, weil die Luft von Paris so unendlich viel großstädtischer war als die in unseren Haupt-

städten. Und als sie heim kamen, beteuerten sie, daß immer noch der Gehalt ihrer Kunst deutsch geblieben sei. Sie malten ja deutsche Gedanken. Aber im hintersten Kämmerchen des Herzens sagte ihnen eine Stimme, daß diese Gedanken mit der Kunst nichts zu tun haben: Das Künstlerische ihrer Kunst war französisch, das Unkünstlerische war deutsch!

Ein trotz der Geschraubtheit seiner Schreibart klarer Kopf war A. Teichlein, den ich Kaulbachs ästhetisches Gewissen nennen möchte. Er warf der Begeisterung für die Belgier gegenüber 1853 die Frage auf, was nationale Kunst sei. Er kommt zu der Ansicht, daß das wahrhaft Nationale nicht im Stoffe, sondern in der Behandlung liege. Jedes kunstberufene Volk gebe dem Stoff ein ihm eigenes Gepräge. Auf dieses, auf die volkstümliche Kunstanschauung, nicht auf die vaterländische Kunstabsicht komme es an. Wer deutsch fühlt und denkt, in dessen Werke wird bei jedem Stoff deutscher Geist wehen, sein Ich wird bei aller Besonderheit im Volkstum aufgehen. Wer aber seinem Volk in fremden Zungen, z. B. in französisch-belgischer Sprache deutsche Geschichte erzählen und dabei sich als deutschen Künstler dünken wollte, der wäre ein betrogener Betrüger. Wert hat der vaterländische Stoff nur, wenn er auch in einer der volkstümlichen Kunstanschauung entsprungenen Form zur Erscheinung kommt. Dies wurde geschrieben, als Werner zehn Jahre alt war. Seither ist dieselbe Ansicht noch sehr oft ausgesprochen worden, und zwar selbst von den Berlinern, sobald ein jüngerer Künstler ins Ausland ging, um sich von dort die neuesten Kunstlehren zu holen. Die 1850 und 1860 in Paris Gebildeten waren 1880 ganz außer sich, als die Jungen der Ansicht wurden, Berlin befände sich immer noch im Stillstande trotz Werner und seinen Freunden. Und die Alten, Kaulbach und Cornelius, konnten mit mehr Recht darauf pochen, daß durch die Jungen eine eigene Volkskunst zerstört; daß abermals die Überlieferung zerrissen worden, nachdem mit großer Kraft eine deutsche Art gefunden sei. In einem halben Jahrhundert hatte sich das deutsche Volk daran gewöhnt, die Kunst, wie sie sich unter Louis Philipp und Napoleon III. entwickelte, für die beste hinzunehmen, daß sie ihnen eine deutsche geworden zu sein schien: verharren wir also, so rief man den Künstlern zu, beim älteren Französischen, statt alle Schwankungen des fremden Stiles mitzumachen, so haben wir wenigstens eine Sonderstellung! Aber einem Manne wie Stauffer-Bern fiel es wie Schuppen von den Augen, als er von Berlin nach Paris kam; dem Strebenden war es unmöglich, am Veralteten festzuhalten. Mehrere ältere Berliner Maler, erzählt Feuerbach schon 1853, sind in der Lehrwerkstätte von Couture, die sich nicht zurechtfinden und den Meister in innere Verzweiflung bringen. Sie hatten es diesem zu danken, daß er sie von der deutschen Spitzmalerei zu breitem, kräftigem Auftrag, von dem akademischen Entwerfen nach Regeln zu großer Anschauung und Auffassung führte, wie Feuerbach selbst. Sie sollten es aber nicht vergessen, was man ihnen bei der Heimkehr zurief: Ihr, die ihr das Handwerk auf jetzige Pariser Art betreibt, ihr seid um des Handwerks willen Franzosen, ihr mögt malen, was ihr wollt! Denn die Stellung zur Natur,

die Auffassung dieser macht den Künstler, sie gibt ihm das Ausdrucksmittel, die Sprache. Ein Gelehrter des 16. und 17. Jahrhunderts, der in lateinischen Hexametern deutsche Taten besingt, ist kein deutscher Dichter: die Künstler, die in der Ruhmeshalle in Berlin die Heldentaten der preußischen Armee schilderten, sind in ihrem Schaffen kaum mehr deutsch als jener.

Der Krieg von 1870 brachte den Umschwung. Er zerschnitt die künstlerischen Beziehungen zwischen Paris und Berlin. Als diese sich wieder einzurichten begannen, war Paris und seine Kunst umgewandelt. Die Neuankommenden fanden weder im Gedanken noch im Ton jene Malerei wieder, die dort seit Delacroix gelehrt worden war. In die sechziger und siebziger Jahre fällt der große Umschwung, den die Schule von Barbizon brachte. Die Deutschen hatten bisher als Gäste zumeist nur den äußeren Glanz des Hauses gesehen, jene Geschichtskunst, die dem zweiten Kaiserreich ihren Anstrich gab, die lauten Bekundungen der Größe Frankreichs. Sie waren mit den akademischen Werkstätten an der stilleren, von oben mißachteten Kunst der jungen Schule, an Millet und Corot vorbeigegangen, hatten sich als Idealisten mit ihren Lehrern über Courbet und Manet entsetzt. Sie blieben als Jünger bei ihren Lehrern sitzen, während diese schon veraltet waren. Der Geist der Berliner Kunst wurde daher ausschließlich jener, den Paris einige Jahrzehnte vorher angenommen und inzwischen wieder abgelehnt hatte.

Daß aber Paris mit Berlin die Nüchternheit gemein habe, das ist gewiß ein arges Mißverständnis. Nicht eigenartig, sondern altmodisch war man in Berlin, sowohl in der Farbe, als im Gedanken — Menzel allein ausgenommen —, wenn man nicht den Umstand, daß man den in Paris so kochend heißen farbigen Realismus in Berlin nüchtern, kalt genoß, als Eigenart auffassen will. Oder schärfer gefaßt: in Berlin, wo als Poesie noch das außerhalb des wirklichen Daseins Liegende bezeichnet wurde, hatte man den geistigen Reichtum, den Schwung echter Wahrheitsliebe noch nicht begriffen; man hatte noch nicht erkannt, daß man das Schöne erleben könne, statt es zu erschwärmen. Wenn man sich wahr geben wollte, glaubte man gezwungen zu sein, nüchtern statt sachlich zu werden.

Nüchtern erschien den Berlinern aber all das, was nicht von tiefen Gedanken beseelt, in schöner Form vorgetragen war. Darin blieben sie noch unendlich viel mehr, als sie es wahr haben wollten, Schüler des Cornelius. Ihm dankten sie trotz ihrer Auflehnung gegen den großen Idealisten das, was deutsch an ihnen war. Man nannte die Kunst der Franzosen und Belgier, namentlich ihre Geschichtsmalerei, gehaltlos; man warf ihr vor, nicht Handlungen, in denen ein bedeutender Gedanke enthalten sei, darzustellen, nur die malerische Außenseite der Vorgänge abzukonterfeien; man tadelte, daß in all den bewunderten Bildnisköpfen doch gar selten die Seele des Gegenstandes ästhetischen Ausdruck finde. Es erhob sich mit jedem neuen Bilde der Franzosen, Belgier und der ihnen folgenden Deutschen der Aufschrei, daß man nun am Ende des Wahrmalens sei, daß mit dem Fortschreiten in der Wahrheit die schönheitliche Wirkung des Bildes zerstört

werden müsse, da es nun einfach gegen den guten Geschmack verstoße. Aber rasch beruhigten sich diese Schmerzen der Ästhetik. Die gefälligste der Wissenschaften zog eben ihre Gesetze etwas in die Länge, daß auch der neue Realismus in ihnen bequemen Platz fand; die Kunstgelehrten waren alsbald mit Belegstellen zur Hand, daß dieser und jener Meister zu irgend einer Zeit Ähnliches erstrebt und erreicht habe. Und so war wieder ein Fortschritt in der Kunst errungen, die Kunstrichter waren dessen sicher, daß ihr Gekläff von gestern morgen wieder vergessen sein werde; sie sahen sich um, ob nicht eine andere Kutsche auf der Landstraße daher kam, an der sie die Kraft ihrer Lungen üben könnten. Und wenn sie jenseits des Hügels wieder verschwand, zogen sie sich mit frohem Schwanzwedeln in ihre Hundehäuschen zurück: wieder einen in die Flucht geschlagen! Blieb er aber stehen, so leckten sie ihm die Hände: Du gehörst ja zu uns und hast doch wohl ein Würstchen für uns in der Tasche! Wieder einen entdeckt!

In Leipziger Familien erhielten sich Bildnisse, die der Träger der Farbenkunst in München, Karl Piloty, dort 1849 als junger Mann malte. Sie scheinen mir von besonderem Werte, weil man aus ihnen seine Anfänge erkennt. Schon dort unterschied sich seine Art sehr merklich von der akademischen Kunst jener Zeit. Sie schafft weicher, tonreicher, mit einem Hinblick auf Correggio. Pilotys Vater war Langers Schüler, desjenigen Lehrers, der die Kunst des Malens in Deutschland aufrecht erhalten wollte. Er war als Künstler von italienischer Herkunft, Genosse der Riedel, Jacobs, Winterhalter. Er gehörte also in den Kreis jener, die man damals als Modemaler verhöhnte, weil sie Dinge schufen, deren Gefälligkeit den Käufer anlocke. Der echte Künstler schafft stilvoll, ohne um die Menge sich zu kümmern; die Schüler Langers, die Realisten, schufen stillos, nur nach dem Geschmack des ungebildeten gemeinen oder vornehmen Pöbels! So lautete das allgemeine Urteil. Wer aber, wie Friedrich Pecht, in ihre Werkstätten blicken konnte, der wußte, welcher Fleiß, welche Mühe daran gewendet wurde, die einfachsten Grundregeln der farbigen Darstellung festzuhalten, neue zu finden; bis zu welchem Tiefstand des Könnens gerade durch Cornelius die Kunst in einem Lande gekommen war, in dem ein hellfarbiges, lustiges Schaffen ein Jahrhundert früher noch alle Kirchenmauern, ja die Außenseite der Häuser mit frischen, lebenslustigen Fresken gefüllt hatte. Cornelius war natürlich gegen den Auszug nach Paris. Als er selbst 1838 dort war, sagte er zu dem Schlachtenmaler Feodor Dietz: Glauben Sie mir, es ist nichts hier, und gehen Sie wieder nach München zurück!

Der Unterschied zwischen den jungen Realisten in München und den Berlinern war, daß die Münchener, wie die Düsseldorfer, viel mehr Eigenes einzusetzen hatten. Sie gingen daran, die Galerien danach zu Rate zu ziehen, wie man zu malen habe. Cornelius hatte immer vor den Alten gewarnt, und selbst der Franzose Ingres hielt sich stets die Hand vor die Augen, wenn er bei einem Rubens vorbeiging. Sie wollten in ihrem Gefühl, die rechte Kunst zu besitzen, durch die berückenden Einflüsse Fremder nicht gestört werden. Der Aufstand der Jungen in München begann aus dem verbotenen Um-

gange mit den Alten, den Farbenkünstlern vergangener Zeit, und wurde unter deren Schutz zum Siege geführt. Karl Pilotys Vater war ein eifriger Zeichner für den jungen Steindruck; er hatte sich mit anderen vereint, die Gemälde der Pinakothek in München mit Hilfe dieser Kunst zu vervielfältigen; er hatte sich bei dieser Arbeit in Rubens, in die Niederländer und Spanier hineingesehen. Bisher waren die Umrißstiche beliebt gewesen als Ersatz für den sehr teueren Linienstich. Jetzt wurden die auf Stein gezeichneten Blätter bevorzugt, weil sie billig waren und doch mehr Ton boten als die feierliche Vornehmheit und glatte Sauberkeit der großen Kupferstichkunst. Auch diese war zu einem höheren Schönschreibestil herabgesunken. Jahrzehnte bastelte der Stecher an einem Blatte, das mehr ein Werk der Geduld als der Kunst werden mußte und nicht andere als handwerkliche Eigenschaften erlangen konnte. So kam der Steindruck den jungen Malern zu paß, als es galt, aus den Alten wieder die Natur erkennen zu lernen. Der junge Piloty war einer der eifrigsten im Modellsaal und in der Gemäldesammlung.

Pecht nennt ihn düster, schwarzblütig, von ganz südlicher Glut, zum Pathos geneigt, damit den von der Mutter ererbten Ernst, die Beharrlichkeit des Deutschen vereinend, voll Einbildungskraft und doch scharf beobachtend, ehrgeizig und hochstrebend, von leicht aufbrausender Heftigkeit. Durch Carl Schorns fördernde Vermittelung mit der großen Kunst des Malens vertraut, durch Nachschaffen Rubensscher Werke in dieser befestigt, früh durch des Vaters Tod in den Zwang versetzt, dessen nachahmende Bestrebungen zum Abschluß zu bringen, gelang es ihm rasch neben Schorn an der Akademie sich eine Stellung zu erwerben. Seine ersten Bilder waren im Sinne der Langerschen Schule, weich im Ton, duftig, Riedel verwandt, so seine Leipziger Bildnisse. Später sah er Italien, Frankreich. Alles wirkte zusammen auf die Hinneigung zu einer altmeisterlichen Kunst. Schorns unvollendet gebliebenes Bild Die Sintflut, Pilotys Stiftung der Liga waren für München der Anfang einer neuen, diese zum Siege führenden Richtung. Vielleicht kam Piloty zu früh: die eigenartige Richtung, die in München heimisch war, jene Morgensterns, Bürkels, Adams, wurde beiseite gestoßen, um einer größeren, aber minder selbständigen Meisterschaft Raum zu geben, durch die es rascher, bequemer gelang, gute Bilder herzustellen. Was jene in der Natur suchten, fanden die Neuen in alten Bildern. R. L. Zimmermann erzählt, wie die Münchener Naturalisten von damals, wenn sie etwas Geld hatten, aufs Land flohen, um in der Einsamkeit zu malen: wie andere, ärmere sich einsperrten, um Stilleben zu schaffen: wie sie sich alle abmühten, auf ihre Leinwand etwas Farbe zu bringen; wie sie sich ihre neugefundenen Geheimnisse gegenseitig verbargen; wie jeder, der aufkommen wollte, sich selbst belehren mußte, da die Akademie ihm nichts bot als gezeichneten oder gesprochenen Wortkram. Und wie der junge Künstler, der sich gar nicht mehr zu helfen vermochte, in die Pinakothek ging, stundenlang vor den Bildern herumstand, um dann mit geschwollenem Kopf nach Hause zurückzukehren und erst recht nicht zu wissen, wie er nun mit seinem Bilde weiter kommen solle. Der Kampf des Cornelius gegen diese Wildlinge an

seiner Schule hatte zum Siege geführt und zwar nicht ohne Gewaltmittel. König Ludwig I. hatte die realistische Schule des Langer einfach beiseite gedrückt, sie nur zu Arbeiten herangezogen, die Cornelius weder selbst, noch durch seine Schüler ausführen mochte, nur zu den von der Ästhetik als untergeordnet aus den höheren Kreisen des Schaffens verbannten. Teichlein nannte 1852 die Schule Langers die der Gewaltherrschaft des Naturalismus. Er sah, daß die Ölmalerei zu diesem hindränge, während im Fresko der Stil begründet sei. Er schmähte daher auf die Ölmalerei als das Unkraut der letzten Jahrhunderte, das man ausjäten solle. Und das sprach der Freund Kaulbachs aus, des Mannes, der selbst Cornelius gegenüber den Vorwurf des Realisten tragen mußte, der sich nicht versagte, selbst den Pinsel in Ölfarbe zu tauchen. Aber auch Kaulbach legte, seit ihn Piloty in der Kunst des Malens glänzend überholt hatte, auf den als deutsch gefeierten idealen Stil sein Hauptgewicht. Piloty aber hielt ihm die Farbe entgegen, die durch Nachahmen der Alten erlangte Kunst des Halbdunkels, des malerischen Zusammenhaltens einer ganzen Fläche in einem Gesamtton, das Hinarbeiten nicht auf die Leuchtkraft jeder Einzelfarbe, wie man sie den Künstlern des fünfzehnten Jahrhunderts und den alten Deutschen abgesehen hatte, sondern den Hinblick auf die Fortschritte, die Tizian, Correggio, Rubens, Rembrandt der Malerei gebracht hatten: also das entschiedene Umschwenken zu der Zeit, die seit den Präraffaeliten als Verfall galt, das Wiederanknüpfen an die Kunstanschauungen von Mengs, vermittelt durch Langer, die beginnende Überwindung der vorwiegend zeichnerischen Schaffensart, die auf Carstens zurückging und in Cornelius ihren Höhepunkt erreicht hatte.

Pilotys Verdienst, sagte Vischer 1860, wird bleiben, daß er zuerst im Großen und mit wirklicher Beherrschung der Kunstmittel das in München einbürgerte, was vor Jahren die Belgier wieder in Erinnerung gebracht hatten: das volle Bild der Erscheinung, die eigentliche Malerei. Allein die deutsche Art wird, so fährt Vischer fort, auch nachdem sie sich dieser Mittel in ihrem ganzen Umfang bemächtigt hat, doch immer dahin neigen, dieses Verfahren dem geschichtlichen und dem reinen Sittenbild vorzubehalten; sie wird im denkmalartigen Geschichtsbilde, der „monumentalen Historie", die farbige Seite mit freiem Verzicht beschränken und die großen Züge des Inhalts durch die markige Kraft der vorherrschenden Zeichnung vorführen. Damit sprach er die damals noch bei den eigentlichen Kennern vorwiegende Ansicht aus. Man konnte sich nicht damit befreunden, dem Realismus sein Recht auch in der höchsten Kunst einzuräumen, man zirkelte noch einen Platz ab, in den er nicht eindringen solle. Diese Ansicht war eine Vorahnung der Gegner der Pilotyschule, wie sie in Anselm Feuerbach und Hans von Marées hervortraten. Unstreitig, sagt Pecht, der als Maler seine Lehrzeit in Paris durchgemacht hat, war der Weg Pilotys nicht neu, die Sittenmaler waren ihn immer gegangen, „wir französisch Gebildeten" auch. Keiner habe aber, fährt er fort, die Grundsätze zu ihren äußersten Folgerungen getrieben und es mit so viel Geschick und Tatkraft getan; keiner einen so vollen Schulsack mitgebracht. Und Pecht hat ganz recht:

Pilotys Kunst ist die Wiederaufnahme dessen, was das achtzehnte Jahrhundert im Haschen nach dem antiken Ideal von sich geworfen hatte. Mit ihm beginnt das erneute Lernen und Anknüpfen an die bisher verschmähte Vergangenheit. In diesem Zuge gerade ist der Schwerpunkt der Münchener Pilotyschule zu suchen, durch ihn wurde sie abermals die leitende in Deutschland. Die Verknüpfung mit der Vergangenheit, die der Klassizismus zerschnitten hatte, wurde in München zum gefeierten Schlagwort. Man sammelte von nun an wieder Unserer Väter Werk, man nahm die Handschrift und nach Kräften den Gedankeninhalt der Vergangenheit auf und suchte diese künstlerisch fortzusetzen. Das war ein so durchschlagender Gedanke, daß sich keine Kunststadt Deutschlands ihm verschließen konnte. Er griff durch die ganze Welt, er fand aber in München seine stärkste Wurzel. Das erneute Lernen von der Vergangenheit wurde unterstützt durch die bequemere Zugänglichkeit der aus den Schlössern der Fürsten in öffentliche Sammlungsbauten übergeführten alten Werke, durch die Möglichkeit raschen und billigen Verkehrs von Stadt zu Stadt, durch die gewaltig anwachsende Vervollkommnung der Vervielfältigungsmittel. Der Steindruck war ein Anfang gewesen; Piloty war in seiner Benutzung zur Wiedergabe alter Kunstwerke herangewachsen; die Photographie gab erst recht die Möglichkeit, gute Nachbildungen der Meisterwerke aller Zeiten zu vereinigen; die Kunstgeschichte war mit allen Kräften bemüht, sie zu sichten, ihren Wert zu erläutern, ihre erneute Wirkung auf unser Volk vorzubereiten, die Bedingungen ihres Entstehens klar zu legen. Die Photographie war es auch, die ebenso wie Kaulbach nun auch das heranwachsende Malergeschlecht darin unterstützte, eigenen Ruhm zu erlangen, neue Werke in der Nachbildung allen zugänglich zu machen. Senefelder, der Erfinder des Steindruckes wurde ein Anreger weit über dessen Schaffensgebiet hinaus; aus seiner Schule gingen die Männer hervor, die die großen Münchener Kunstanstalten gründeten: Franz Hanfstaengl, der die Dresdener Galerie in Steindruck veröffentlichte und dann in München ein galvanographisches, später das berühmte photographische Geschäft gründete, Friedrich Bruckmann u. a. m.

In der Mitte der fünfziger Jahre begann Pilotys Wirken siegreich einzusetzen. Alsbald wurde er der Mittelpunkt des mit Kaulbach unzufriedenen Kreises, das heißt jener, die von der bisherigen deutschen Art zur französischen hinüberschwenkten. Seni vor Wallensteins Leiche, Wallenstein auf der Reise nach Eger an einem Gottesacker in der Sänfte vorbeigetragen, Nero beim Brande von Rom und andere Bilder grausigen Inhalts folgten einander. Schwind fragte höhnend: Herr Kollega, was malen's denn heuer für ein Malheur? Pilotys nervöses Wesen, die Spuren anstrengender Arbeit, rastloser Leidenschaft, verhaltener Glut, die übermäßig schwulstig betonte Redeweise machten auf Pecht damals schon einen unheimlichen Eindruck, den nur der ideale Zug von Pilotys ganzem Wesen adelnd milderte.

Von Berlin war die junge Künstlerschaft nach Paris gezogen, um den dortigen Romantikern abzusehen, wie sich die zuckende Leidenschaft malerisch darstelle; durch den

Halbitaliener Piloty war diese selbst nach München übertragen. Was Wunder, daß sie hier kräftiger wirkte als dort. Dazu kam Pilotys außerordentliche Begabung zum Lehrer, die namentlich darin glänzte, daß er jeden sich nach seiner Art entwickeln ließ, im Gegensatz zu Cornelius, der in seiner starken Überzeugung, daß er die allein richtige Art besitze, jedem diese aufzudrängen suchte.

Die Maler Münchens zogen nun nach Venedig, nach Rom, nach Paris nicht mehr in der Absicht, Gedanken und bestenfalls die Zeichnung zu erlernen, sondern um die malerische Haltung der größten Künstler der Farbe aller Zeiten dort aufzunehmen und mit ihr die Art und Weise, wie diese den Pinsel in breiterer Führung handhabten. Nicht mehr der Umriß, sondern der Tonwert wurde zur Aufgabe der künstlerischen Untersuchung alter Bilder. Wie die Kunstgelehrten, gingen die Maler auf Entdeckungen aus. Und der war ein rechter Mann, der einen unbeachteten Meister der Farbe auffand, seine Art erlernte und neu erstehen ließ; der der Welt zeigte, daß nicht nur eine Art der Farbengebung die rechte sei, sondern daß die alte Kunst unendlich reich in der Behandlung der Natur, unerschöpflich an Vorbildern sei, nach denen diese malerisch zu verstehen gelernt werden kann. Neue Anregungen von allen Seiten! Mit freudigem Staunen sah man die Vielseitigkeit einer auf die Farbe mehr als auf die Zeichnung begründeten Kunstentwickelung. Regsamkeit und Streben aller Orten!

Die große Streitfrage bei Pilotys Anfängen war, inwieweit der Realismus ins Geschichtsbild eindringen dürfe. Es entstand damals die „Verbindung für historische Kunst", die durch Preise, Ankäufe, Erteilen von Aufträgen die höchste Kunstform zu pflegen beabsichtigte. Sie mußte rasch ihre Ansprüche herabsetzen, da diese höchste Kunst, die des erhabenen Gedankens und der abgeklärten Form, vor den realistischen Bestrebungen wie Butter an der Sonne dahinschmolz. Sehr bald unterstützte sie nur das, was die Alten als historisches Genre belächelten; und nur zu oft mußte sie ganz auf die Preisverteilung verzichten, da die Maler von der angeblich höchsten Kunstform trotz allen Belohnungen nichts mehr wissen wollten.

Die Gebildeten nahmen die realistische Kunst zunächst mit Argwohn auf. Man erkannte zwar die Meisterschaft in der Behandlung des Stofflichen an: Das war wirkliche Seide, Sammet, Leder, die hier gemalt wurden. Zum Antasten, zur Täuschung wahr! Man empfand dies als eine Leistung des Könnens, aber man kam schwer über die Sorge hinweg, ob eine wahre Kunst angesichts solcher Wahrheiten überhaupt möglich sei. Die Echtheit in der Wiedergabe des Stoffes wurde den Malern nicht als Verdienst angerechnet, sondern man verhöhnte sie deshalb. Wahr seien in ihren Bildern wohl die Stoffe, nicht aber die Menschen. Denn zur höheren Wahrheit gehöre ja gerade der Verzicht auf die Zufälligkeit, das Erfassen des einzelnen Menschen unter Hinblick auf die ganze Menschheit. Das Augenmerk werde auf die Nebendinge gelenkt, der Geist schwinde. Als A. v. Werner Friedrich Preller erzählte, daß er sich mit den gewichsten Stiefeln auf seinem Kongreßbilde plage, sagte dieser mitleidig: Mein Gott, das würde

ja ein Schuster besser machen! Preller war der Ansicht, daß da keine Kunst mehr möglich sei, wo man Stiefeln malen müsse. Man empfand nicht geschichtlich vor solchen Bildern. Die älteren Kunstkenner wurden von der Genauigkeit des Stofflichen geradezu abgestoßen, sie sahen in ihr eine Verleitung in die Flachheit. Ein Maler, der seine Zeit verliert, einen alten Pelz nachzumalen, wird nie die Stimmung finden, Hektor ideal zu erfassen! Wenn etwas Störendes im Bilde erscheint, dann konnte den meisten unter den Zeitgenossen das Bild so schön sein, wie es wolle: er sah nur das, was er als Fehler empfand. Fast jede Ausstellung hat ein Stück, über das sich die Menge entrüstet. Sie wirft die ganze Ausstellung, die ganze zeitgenössische Kunst über Bord, wenn so etwas vorkommen kann. Es hilft nichts, wenn man sie bittet, einmal über das einzelne Mißfallende hinwegzusehen und das große Übrigbleibende zu betrachten. Sie bleibt mit starrem Blick geistig an dem haften, was mißfällt. Die Entwertung eines Kunstwerkes im Auge des Beschauers vollzieht sich ja rasch. So haben sich die Zeitgenossen in die Grausigkeiten der Pilotyschen Schule verbissen. Vielen wurden seine Werke durch sie ungenießbar. Auch in einem Bilde aus der Schule des Cornelius lag ein Toter auf der Erde: Er hatte seine klaffende Wunde, andeutungsweise fließendes Blut, blassere Körperfarbe; er starb, wie im klassischen Drama, mit wohlüberlegter, schöner Haltung. Man vergoß Tränen bei seinem Tode, aber man fühlte sich zugleich angenehm ästhetisch erwärmt. Nun war das anders. Die Leiche hat Leichenfarbe, der Tod war anders ästhetisch verwertet, das Gefühl das des Schauderns. Der Tote lag so da, wie es am schönsten in die Farbenstimmung paßte, aber doch so starr, so blaß, so krampfhaft verzogen, wie eine Leiche eben liegt. In ungleich stärkerer Weise, wie wir Späteren, wurden die aus dem Idealismus Kommenden von dieser Wahrheit gepackt. Sie glaubten die Verwesung zu riechen, sie wendeten sich mit Schauder von einer Kunst, die solche Mittel anwende. Es fehlt nur noch, daß sie mit stinkenden Farben male! sagten voll Abscheu die edlen Frauen, bei denen man anfragen soll, um zu wissen, was sich ziemt. Und der Bildhauer Hähnel hatte den Eindruck, als müßten die Realisten beim Urteil über den Idealisten sagen: Pfui, der Kerl hat Schönheitssinn! Er sah in ihnen nur verstockte Schwachköpfe, die zu dumm sind, um das Schöne erstreben zu wollen, oder zu frech, um dem höheren Geiste der Kunst dienen zu können.

Ich will dem gleich eine spätere Anschauung gegenüberstellen, wie sie W. von Seidlitz 1897 aussprach. Er bewundert nur die Geduld, mit der in fabriksmäßigem Betriebe auf der Schule erlernten Anweisungen folgend, diese Kunstvereinsware hergestellt wurde. Einige fleißig und wirkungsvoll gemalte Einzelheiten erwecken den Schein der Naturtreue und ein schöner, goldiger oder brauner Ton, der sogenannte Atelierton, mußte dem Ganzen den Schein der Einheitlichkeit verleihen. Das war nach Seidlitz' Ansicht der vielgerühmte Realismus. So trennt nur der Zeitraum von wenigen Jahren das Urteil zweier in derselben Stadt lebenden Männer, von denen der eine in jener Kunst nur Realismus sieht und deshalb seine Verachtung in nicht minder rücksichtsloser Form

ausspricht als der andere, der in ihr keinen, wenigstens keinen ernsten Realismus erkennt und nun daraus ihre Schwäche ableitet. Der eine ein berühmter Künstler, der andere ein als feinsinnig anerkannter Kunstgelehrter. Wer aber hat Recht? War jene Kunst realistisch wie ihre Meister und die Feinde ihrer Jugend glaubten; oder war sie es nicht, wie die folgende Zeit und die Feinde ihres Alters ihr höhnend an den Kopf warfen! Oder sollten beide Unrecht haben? Ist der Realismus vielleicht gar nicht eine dem Kunstwerke innewohnende Eigenschaft, sondern nur der Name für ein Verhältnis zwischen Beschauer und Kunstwerk, zwischen Schöpfer und Kunstwerk? Nämlich für das Verhältnis, das sich durch Anstreben der Naturwahrheit erzeugt, ganz unbekümmert darum, in wie hohem Grade diese Wahrheit erreicht wird. Und wäre dann nicht Seidlitz' Anschauung minder tief gefaßt als jene Hähnels? Die Meister der Zeit um 1860 suchten die Wahrheit; sie erreichten eine andere, als die von Seidlitz für richtig gehaltene; wie denn jedes Volk, jede Zeit die Wahrheit anders sieht, anders darstellt. Jede Kunst wird von uns danach abgeschätzt, in wie hohem Grade sie selbständig ist. Der Kunstgelehrte wirft der Pilotyschule trotzdem vor, daß sie nicht die Wahrheit der Folgezeit hatte; er ist zu sehr in seiner eigenen Zeit befangen, um zu erkennen, daß auch diese nur eine bedingte Wahrheit besitze; und daß eine Anschauung kommen muß, die auch die junge Wahrheit als eine geschichtliche erst aus ihrer Zeit begreifen und sie nach dem Wert für *ihre* Zeit abschätzen lernen wird. Die moderne Kritik ist mit der alten Ästhetik darin immer noch einer Ansicht, daß es eine rechte Wahrheit, eine rechte Schönheit gebe, und daß sie in deren Besitz sei. Wären die modernen Kritiker eben so scharf in der Beurteilung ihrer selbst als in der der Kunst, so würden sie erkennen, daß ihr Urteil veraltet ist, obgleich es sich modern gebärdet; daß sie als Kritiker zur romantischen Schule des Springer und anderer Kunstgelehrter gleicher Richtung gehören, nicht um ein Deut schulfreier, geistig selbständiger sind als etwa Lindenschmit oder Plockhorst; daß ihre Kritik nicht selbstschöpferischer ist, als die von ihnen verhöhnte ältere Kunst es war.

Wo saß in Deutschland denn eine selbstschöpferische Kritik? Ich hörte sie gern im Munde der Künstler, die aus alter Kunst zu neuen Werten vordrängen. Dort ist die Einseitigkeit, die Mißachtung der Alten berechtigt. Aber ich glaubte schon damals nicht, daß jedem, der sich auf Liebermann oder Klinger einschwörte, damit das Recht gegeben sei, alter oder neuer Kunst die Leviten zu lesen. Dasselbe Urteil in verschiedenem Munde ist ein anderes. Man soll Urteile so wenig nachahmen wie Kunstformen! Jene Maler sind Mitkämpfer im Streit; die Kritik aber tut, als wenn sie außer dem Streite stehe, als wenn sie Richter sei. Das Urteil der Künstler ist Erklärung ihres Wollens und Strebens; im Munde der Kritik wird es leicht Überhebung. Und zwar wird es dies sowohl in Ablehnung wie in Zustimmung der neuen Wahrheit oder Schönheit, die vom Künstler erlangt wurde.

Ich wenigstens bin unhöflich genug gegen meine Zeitgenossen, sie *nicht* für bessere

Kenner zu halten als frühere — mich mit eingeschlossen. Ich glaube nicht, daß das Urteil früher im Nebel tappte, jetzt aber in der Klarheit sitzt. Ich sagte 1899, daß man den Nebel, in dem wir leben, erst in der Entfernung gewahr werde, und daß wir, dreißig Jahre fortschreitend, erkennen werden, daß auch um unseren damaligen Standort, uns nicht auffällig, der Nebel sich breite. Man bestritt damals der Kunst des Piloty und seiner Zeit, daß sie Wirklichkeiten darzustellen erstrebe. Um darzutun, wie gering die Rolle dieser Düsseldorfereien in der Kunstgeschichte der Zukunft sein werde, brauchen wir, so ruft Seidlitz aus, nur im Gedanken durch unsere modernen Gemäldesammlungen zu wandern. Wie gähnen uns da die Bilder als leblose Schemen, leichenhaft in der Farbe, von den Wänden an! Das sei alles totgeborene, akademische Kunst, weit mehr noch als die unserer Klassizisten; damit werde nicht erzielt, was die Zeit verlange. Selbst Muther sei in der Zurückweisung der handwerksmäßigen Illustrationsmalerei lange noch nicht weit genug gegangen. Eine künftige Geschichte der Malerei werde, davon ist Seidlitz überzeugt, diese ganze Richtung auf das Unnatürliche, ebenso wie die Zeiten des Verfalles in früheren Jahrhunderten, einfach mit ein paar Worten abtun. Ihm beginnt für Deutschland mit Uhde, Liebermann die neue Kunst, die nur in der früheren Entwicklungsstufe der deutschen Präraffaeliten und in wenigen Mittelsmännern Vorläufer hat.

Ich habe mich in Seidlitz' und auch in Muthers Buch vergeblich nach einer anderen Begründung dieser Ansicht umgesehen, als daß Seidlitz sagt: die Bilder seien leblose Schemen. Das kann gesagt, aber nicht bewiesen werden. Mir ist, als habe ich das Wort nicht hier zuerst gelesen: Leblose Schemen waren für Piloty Kaulbachs Bilder, für Kaulbach die des Cornelius, für Cornelius die des David, für David die des Lebrun, für Lebrun die des Rembrandt, für Rembrandt die des Heemskerk und wohl auch des Raffael, für Heemskerk die des Botticelli. Doch wozu den kunstgeschichtlichen Witz ins Endlose spinnen!

Das eben Überwundene ist stets das als leblos Verachtete. Erst nach und nach, mit der zeitlichen Entfernung und dem Schwinden der im Kampfe hervortretenden Gedankenreihen, tritt eine mildere Auffassung, endlich ein Verständnis ein. Das haben wir an hundert Beispielen erlebt. Die Verurteilung der älteren Kritik hat die jüngere nie gehindert, die verachtete Kunst wieder für eine höchst bedeutende zu erklären; die Schärfe hat die Verurteilung nicht rechtskräftiger gemacht. Eine Kritik, die Eigenes, Neues bringen will, sollte meines Ermessens von der Erkenntnis ihres Unwertes, ihrer Unfähigkeit, über die eigene Zeit, ja die eigene Person hinaus gültige Urteile zu geben, ausgehen; sollte individuell und realistisch sein, indem sie sich zum Spiegel der Erscheinungen, nicht zu deren Umbildner nach irgend welcher Geschmacksregel macht, und sei das die neueste. Mir will scheinen, als habe Seidlitz wohl die für ihn moderne Kunst als schön erkennen, nicht aber deren innersten Geist verstehen gelernt; als richte er an die Maler den Ruf, den Erscheinungen außer ihnen gegenüber selbständig zu werden,

während es vielleicht notwendiger gewesen wäre, an sich selbst diesen zu richten. Denn unfrei im Urteil ist auch der, der von einem Befreier abhängt. Solcher Kritiker, die das Neue mittelst der Verwerfung des Alten verteidigen, gibt es viele; sie stehen, wie mir scheinen will, nicht höher als die, die das Neue am Alten messen und daher verwerfen. Ich greife Seidlitz hier nur heraus, weil er einer der Bedeutendsten und der Entschiedensten, also der Einseitigsten in seiner Zeit war.

Pecht nennt Pilotys Grundsatz den unbedingtester Naturnachahmung. So noch 1881. Später, Bestrebungen gegenüber, die in der Naturnachahmung weiter gingen, hat er diese Ansicht mehrfach beschränkt. Damals nannte er den Grundsatz zwar einseitig, doch neu und von gesundem Kern. Wer sich rücksichtslos an die Natur halte, der nehme an ihrem unermeßlichen Reichtum teil, gerate nie so sehr in Gefahr, einförmig und manieriert zu werden, wie die Nachahmer vorhandener Kunstformen. Pecht nimmt mithin für die Schule, deren bester Kenner er ist, in der er selbst ausreifte, eine Eigenschaft in Anspruch, welche zehn Jahre später die folgenden Schulen, die Leibls und Uhdes, wieder für sich als Grundgesetz aufstellten, und aus der heraus sie Piloty bitter bekämpften: nämlich die unbedingteste Naturnachahmung. Und wie der Realismus von 1860 im Grunde dieselben Gedanken, ja Worte zu seiner Verteidigung benutzte, wie jener von 1890, so hat er auch dieselben Angriffe erfahren.

Der Unterschied liegt darin, so sagte die damalige Kritik, daß die Pilotyschule ihre Art von alter Kunst entlehnt habe, die neue Richtung ihre Art selbst gefunden habe. Aber das stimmt doch wohl nicht für die neue Richtung in Deutschland! Seidlitz selbst nennt Manet den Vater der Helllichtmalerei. Also war der Unterschied zwischen den modernen deutschen Malern und der Pilotyschule der, daß sich die älteren bei den Franzosen und Italienern, die neueren bloß bei den Franzosen ihrer Zeit die Schule holten. Ist das wirklich ein schwerwiegender Unterschied? Ist es wahr, daß Manets Kunstart völlig eigene Erfindung sei? Das glaubte man einst. Aber wer etwas deutlicher hinschaut, der sieht im Hintergrund Manets den Velazquez und Turner, wie hinter Piloty den Rubens und Tizian, deutlich erkennbar.

Die Männer, die also die Kunst Pilotys als etwas Neues empfanden, hatten so unrecht nicht, ihr Eigenwert beizulegen. Noch etwa 1870 sah Anton Springer in der Vorbildlichkeit von Carstens, Thorwaldsen und Schinkel die Rettung des Glaubens an eine reine Kunst der Zukunft. Aber er fand, daß sich diese Künstler nur an ihre Fachgenossen wenden, nicht an das Volk. Die Kunst aber sei Volkssache. Sie solle dem Volke das wirkliche Spiegelbild seines Wesens, seiner Gedanken und Empfindungen entgegenhalten. Sie solle der Menge entgegenkommen; deren Anteil gelte dem Stoffe, sie will durch den Gegenstand angeregt sein, der verkörpert, was das Volk selbst beschäftigt, was ihm bekannt und befreundet ist, was es als sein Miteigentum betrachten darf. Die Menge will ihren Vorstellungskreis erweitert, die Neugier gesättigt sehen. So war es zu allen Zeiten, so namentlich mit den heiligen Darstellungen in der Zeit des gläubigen Mittel-

alters. Diese engen Wechselbeziehungen fehlen jetzt, die unbefangene Hingabe an das Kunstwerk ging in unserem Jahrhundert der Menge verloren. Sie wieder heranzuziehen, ist die Aufgabe der Kunst. Diese soll den Zusammenhang mit dem Volke suchen. Sie soll das ihm Angemessene darstellen. Wer da predigte, ein schön geformtes Bein sei ein würdigerer Gegenstand der künstlerischen Darstellung als gelbe Lederhosen, ein jungfräulicher Leib in seiner zarten Entfaltung reizender als ein schmutziger Büffelkoller, die Antike in jedem Teilchen herrlicher als die moderne Welt, finde nur noch wenig Zuhörer; das augenfällig Verständliche sei Trumpf. Springer findet es natürlich, daß die Kunst sich dem Volke zuwendet; dort liege ihr Ziel. Und wenn er ihr damit wirklich das richtige Ziel angab, so hatte die Kunst dies in hohem Grade erreicht. Die Kunst der sechziger bis achtziger Jahre war volkstümlich, gefiel der Menge, mag man das nun mit Springer als ihre Tugend, oder mit seinen Schülern als ihr Laster ansehen.

Einkehr in das Volkstum nennt Springer und nach ihm Alfred Woltmann die neue Sittenmalerei. Die bürgerliche, aus den achtundvierziger Jahren kommende Gesellschaft, sah ja im Volk den Retter aus aller Not. Bisher habe die Kunst sich nur um Anschauung und Bedürfnisse der bevorzugten Klassen gekümmert. Cornelius hatte am Schluß seines Lebens noch — meiner Ansicht nach in voller Verkennung des besten Kernes seines Wesens — gesagt: vom spezifisch Nationalen habe ich nichts. Er war hierin gleichen Sinnes mit Goethe. Durch das kräftigere Erfassen der Wirklichkeit erfolgte die bewußte Einkehr in das Volk.

Nichts ist irrtümlicher, sagt Woltmann, als wenn der Künstler stofflich etwas Neues bieten will. Nicht Mitteilung ist Sache des Bildes, sondern Darstellung. Nur selten ist das Volk, sind selbst die Gebildeten mit Männern und Tatsachen der Geschichte so vertraut, daß diese wiedererkennbar in der Einbildungskraft des Volkes leben. Der Künstler kann bei anderen als allgemein bekannten Gebilden nicht auf das Verständnis rechnen; seine Bilder wirken langweilig, weil sie nur insofern verständlich sind, als sie Handlung geben. Man soll das Volk dem Volke darbieten. Die Maler widmeten sich in Erfüllung dieses Wunsches dem Bauer, dem Kleinstädter, der Heimat. Wie durch die Dorfgeschichte die Sprache im Ausdruck bereichert werde, so durch die Volksmalerei die malerische Ausdrucksfähigkeit. Sie begnügt sich nicht mit glänzenden Wirkungen, vollendetem Schein körperlichen Seins und meisterlicher Stoffdarstellung; sie erstrebt Wahrheit des Wesens, Herausbildung jedes Vorganges zu wahrhaftem Einzelleben. An Stelle der herkömmlichen und schattenhaften Gestalten der kirchlichen Malerei gewöhnlichen Schlages wie der gepriesenen Leistungen sinnbildlich-geschichtlicher Art, an Stelle der mit Sammet und Seide, Federhut und Stulpenstiefeln ausgeputzten Modelle der Geschichtsbilder traten nach dem Urteil der Zeitgenossen bei den Sittenmalern echte Menschen auf, die frei von aller Verflachung, allem angelernten Wesen erschienen. Treuherzigkeit, Redlichkeit, Kraft des Wollens und Empfindens waren ebenso wie rauhe Eckigkeit, zäher Trotz, derbe Tölpelhaftigkeit am Platze; aus allen leuchtete

die Macht inneren Lebens hervor, und wie die da gehen und stehen, gibt sich jeder, wie er ist.

Vergleicht man die deutsche Sittenmalerei des 19. Jahrhunderts mit der holländischen des 17., so findet man zwei unterscheidende Merkmale: Die größere Frische und naturwüchsige Kraft bei den Alten; den größeren Umfang und die Verfeinerung in der seelischen Beobachtung bei den Neuen. Nur wenige unter den Holländern, Franz Hals und Rembrandt an der Spitze, haben annähernd die Vielseitigkeit des Ausdruckes wie die neueren Sittenmaler. Viele von diesen sind zu weit gegangen; nur zu oft drängt sich jenes Mehr in der Betonung der seelischen Vorgänge auf, das den Köpfen und Gestalten das Wesen des künstlichen Darstellens ihrer eigentümlichen Lage und Empfindungen gibt, den Bildern einen schauspielerischen Zug einbringt. Doch ist die Tatsache nicht abzuleugnen, daß in der Sittenmalerei ein ganz tiefes seelisches Empfinden niedergelegt ist, daß hier das mit Fleiß geübte Arbeiten nach der Natur tatsächlich Entdeckungen hervorbrachte, der Welt Neues, Eigenartiges gab. Über der Tonfeinheit und den malerischen Werten des jüngeren Teniers übersieht man nur zu leicht, daß er trotz einzelnen Seitensprüngen geistig nur e i n Instrument spielt, nämlich die Bauernwelt, die ihm ein Größerer, der alte Breughel, erschlossen hatte; und daß er auch hier nur einer Saite Ton gibt, den des vornehm lächelnden Hohnes über die Derbheiten der Dörfler. Ostade ist nicht viel reicher. Vieles an ihm ist schon Übertreibung des Häßlichen, und zwar eine solche, die dem gebildeten Beschauer schmeichelt. Denn sie macht ihm klar, wie viel besser er sei als die Dargestellten. Der Bauer blieb neben dem Raucher, dem Trinker der bevorzugte Gegenstand der Sittenmalerei. Einzelne Künstler suchten sich später eigene Gestalten: der die Zahnbrecher oder Marktleute, jener die Troßknechte und Soldaten. Andere machten den Versuch, das Bildnis zu einem Sittenbild der vornehmen Welt auszugestalten. Einer ganzen Reihe von Künstlern gelang es, auch die bessere Gesellschaft, in der die vornehmeren unter ihnen wirklich lebten, sittenbildlich zu erfassen. Aber wenn man die Leiter der dargestellten Empfindungen genauer beschaut, wird man nur bei wenigen, wie etwa bei Jan Steen, viel Sprossen an ihr finden. So mächtig ein Franz Hals die Neueren überragt im Erfassen eines ganzen Menschen mit allen seinen körperlichen und geistigen Eigenschaften, in der Fähigkeit, das Bildnis zum Werke der größten Kunst auszugestalten, den Menschen in seiner vollen Tiefe zu ergründen und durch die Farbe zu neuem Leben zu erwecken; so eigenartig ist doch das Streben der Neuen, die niederländische Kunst auf modernes Leben zu verpflanzen, ihm hier neue Darstellungsgebiete zu erschließen. Und so viel reicher die neuere Dichtung in der Kunde seelischer Vorgänge war als irgend eine frühere, um so viel ist es auch die Malerei. Ich weiß sehr wohl, daß diese ins Kleine gehende Malweise der Dichter wie der Künstler nicht eine große Kunst macht, aber sie ist dem Jahrhundert eigen. Wie feine Köpfe im 18. und 19. Jahrhundert mit Achselzucken Franz Hals als halbschürigen Meister ablehnten, andere ihn wieder zu Ehren brachten, wie also über ihn

trotz der Einigkeit der Kunstgelehrten des endenden 19. Jahrhunderts in seinem Lobe damit das letzte Wort für die Zukunft noch nicht gesprochen worden ist, so auch nicht über die Sittenmalerei, wie sie Knaus, Vautier und Defregger oder jene, wie sie die damals noch gering Geachteten: Schmidson, Pettenkofer, Heilbuth, Spitzweg, Ludwig Burger, Hermann Kauffman hervorbrachten. Das 20. Jahrhundert setzte mit kunstwissenschaftlichen Entdeckungen im Gebiet der älteren Kunst ein: Wasmann, Fohr, Olivier u. a. m. wurden entdeckt.

Jedenfalls hatte die Sittenmalerei eines zuwege gebracht: sie hatte die Kunst mit der Gegenwart versöhnt. Zunächst auf dem Umwege, daß sie den Bauer als einen solchen darstellte, der geistig ebenso wie in seiner Kleidung noch mit der Vergangenheit zusammenlebt. Denn das, was man fälschlich Nationaltracht nennt, ist ja nie mehr als eine sitzengebliebene städtische Mode. Der Dreispitz der Schwaben oder Westfalen ist doch wahrlich keine altgermanische Erfindung, sondern eine solche der Zeit Friedrichs des Großen. Lange erschien den Sittenmalern nur eine solche Tracht im Bilde künstlerisch möglich, die selbst anzulegen sie sich als gebildete Städter wohl hüteten. Malerisch erschien nur das Nichtzeitgemäße. Nun drängte die Kunst in die Gegenwart. Durch die Bauernmalerei wurde sie modern. Selbst Ludwig Richter ist noch mit allen seinen Gestalten gegen seine Schaffenszeit um ein halbes Jahrhundert zurück. Um gemütlich zu werden, mußte er sich in seine Jugend versetzen. Die Neueren fanden die künstlerische Aufgabe überall in ihren heimatlichen Dörfern. Es zeigte sich durch ganz Deutschland eine Fülle des Malerischen, von dem man bisher nichts wußte. Die Klassizisten hätten ebenso gehöhnt darüber, daß man die Kleidung der Schwarzwälder der Beachtung wert finden könne, wie über die Vorliebe für den Zopfstil, den jämmerlichsten der Welt, der nun von den Malern zuerst wieder als malerisch entdeckt wurde. Wer aber die Welt neue Dinge als schön empfinden lehrt, der ist einer ihrer Wohltäter. Und damit ist der Wert der Sittenmalerei festgestellt. Der Bauer als Träger alter Sitten und Kleidung wurde zum Vermittler zwischen Geschichte und Gegenwart. Wo er fehlt, gelingt es nicht, ein anderes Mittel statt seiner einzusetzen. Wohl ist Knaus, ist Vautier und sind die Düsseldorfer alle in Paris gebildet, sie haben ein gut Teil ihres malerischen Könnens dorther. Aber sie sind deutsch ihrem Wesen nach.

Die deutschen Bauernmaler haben viel gesündigt auf diese Liebe zum Volke hin. Endlos ist die Reihe der läppischen Scherze, der süßlichen Niedlichkeiten, die gemalt wurden. Die Umgeworfene Flasche, Das Mutterglück, Das Kind mit dem Kätzchen, dargestellt mit einiger Naturbeobachtung, angelernter Farbe und einem billigen Idealismus. Die Trauerbotschaft und Das Wiedersehen mit einem plumpen Anruf der Tränendrüse; all das, was in so vielen unserer Wochenblätter dem deutschen Volke Dreck in die Augen streute. Dieser Idealismus der Geistlosigkeit hat dem Ansehen deutscher Kunst viel geschadet. In England und Amerika haßte man sie als die Kunst der Schokoladenschachteln. Meyer von Bremen beherrschte in New York den Markt, erzielte hohe Preise für



LUDWIG KNAUS: DER DORFPRINZ

Verlag der Photographischen Gesellschaft





MORITZ VON SCHWIND: DIE MORGENSTUNDE



seine süßlichen Bilder. Welche Summe von Zorn häufte sich im Herzen der ernsten amerikanischen Künstler auf. Zunächst wurde deren Zahl auf den deutschen Akademien, wo sie so vielfach ihre Lehrzeit durchmachten, immer kleiner. Sie suchten andere Schulen. Nur die Norweger und Schweden blieben uns lange Zeit treu. Unter dem Einfluß des Idealismus verwaisten unsere Kunstanstalten, sank unser Kunstruhm tief herab. Die Ausfuhr stockte. Man fragte sich in Düsseldorf kopfschüttelnd nach dem Grunde. Malte man doch immer noch Das Tischgebet oder die Ersten Rauchversuche, die einst so reißend abgesetzt wurden, man malte sie im alten Tone und doch! Überall auf den großen ausländischen Ausstellungen wies man ihnen die Tür. Die deutsche Malerei schien im Genre zu zerfließen, aller Kraft verlustig zu gehen. Es ist kein Wunder, daß sich die leichter durch Mittelgut zu Ermüdenden heftig gegen dies Überwuchern wehrten. Aber die Flut wollte nicht verlaufen. Wer in Deutschland als Maler leben wollte, mußte Idealist im Sinne der Zeit werden; denn nur das Anmutige war hier verkäuflich. Wer aber zu ernst dachte, um sich dem Geschmack der Kunstvereine zu beugen, die sich ihren Mitgliedern Echtes, Tiefes zuzumuten nicht trauten, wurde ausgeschlossen. Wer vorwärts strebte, wurde von den deutschen Aufnahmerichtern auf den Bilderton gewiesen, wie er der Masse genehm war, und auf die entschiedene Abneigung der Vereinsmitglieder, sich durch künstlerische Eigenart belästigen zu lassen, irgend etwas zu sehen, was ihren Wünschen widersprach. Durch den behaglichen Besitz der Sittenmalerei als einer Volkskunst, einem Besitz, der nur die Ästhetiker alter Schule ärgerte, die ganze Nation aber zu der Ansicht brachte, daß wir es ganz besonders herrlich weit gebracht hätten, wurde ein Erschlaffen des Ansturmes, ein müdes Vielmalen, eine Mittelmäßigkeit großgezogen, die den Verdiensten der Kunstrichtung reichlich die Wage hält.

Ludwig Knaus war bis kurz vor seinem Tode (1910) der gefeiertste deutsche Maler. Es gibt kaum eine Akademie in Europa, deren Ehrenmitglied er nicht war. In mancher, wie z. B. in der von London, als der einzige Deutsche. Seit 1853 erhielt er im Salon zu Paris alle nur möglichen Ehren, und zwar mit vollstem Recht. Denn es gibt wenig fremde Meister, die auf die Kunst Frankreichs einen so tiefen Einfluß übten wie er. Er war es, der den Franzosen das deutsche Sittenbild schmackhaft machte. Sein hochentwickeltes malerisches Können benutzte er, um in eindringlicher Vertiefung das bürgerliche Leben seiner Zeit zu schildern. Er ist der Maler des Liberalismus, des liebevollen Pflegens der unteren Stände durch die sich sorgsam von ihnen trennenden Gebildeten, der Geistesbruder Gustav Freytags, ein feiner Beobachter, ein Mann von Herz, ein Freund unbefangenen kleinbürgerlichen oder ländlichen Daseins, dabei aber ein Mann der malerischen „Eleganz", der das Gemeine veredelt. Wohlwollen spricht aus seinen Bildern, das behäbige Schmunzeln des Weltmannes, der die Menschen in ihren Schwächen an sich herantreten läßt; der selbst, wenn er die Leidenschaften schildert, wie in seiner Rauferei auf dem Tanzboden, doch der kühle, vornehme Beobachter, der Beherrscher der

in ihrer Wüstheit tobenden Bauernburschen bleibt. Es ist ein Genuß, seiner Mache im Einzelnen mit dem Auge zu folgen. In jedem Pinselstrich Ergebnis beobachtenden Fleißes, in jedem Ton eine Feinheit, im Ausdruck der Köpfe eine sprechende Sicherheit, über dem Ganzen ein Hauch von Anmut. Knaus konnte malen, was er nur wollte: unter seiner Hand wurde es salonfähig. Er reißt den schmierigsten Juden, die sich raufenden, im Schmutz herumkugelnden Buben aus der Sphäre des Peinlichen heraus und läßt uns mit Behagen ihr Treiben betrachten. Die Buben sind roh, ihr Maler bleibt vornehm, das Bild wird ein Kabinettstück.

Die Zeiten haben sich geändert! Als die große französische Revolution am Himmel drohte, nahm die französische Malerei eine der Knausschen ähnliche Richtung. Die Verwandtschaft zwischen ihm und Greuze ist unverkennbar. Als sich in England die großen sozialen Umwälzungen vorbereiteten, traten dort verwandte Maler auf. Wilkie, Collins sind die echtesten Vorboten unseres Meisters. In Frankreich hat dann der Klassizismus die moralisierende Vorliebe für den vierten Stand vertrieben; in England war es die Romantik, die gleiches vollführte. In London trat der liberalisierenden Kunst jene Vornehmheit des Großstädters entgegen, der das Derbe Unbehagen erweckt. In Paris fand sie einen anderen Feind, den Sozialismus. Auf Knaus folgten hier die Maler des Elsaß: Brion, der Verwandte der Friederike von Sesenheim an der Spitze, die Maler der Bretagner und Normannen, bei denen es darauf ankam, zu zeigen, daß dem französischen Landvolk die Schönheit und klassische Größe keineswegs abgehe; endlich kam die Malerei auch der kostümlosen Franzosen; mit Courbet war man beim Steinklopfer in blauer Bluse angelangt. Ein Weg, den man sich durch weidliches Schmälen verkürzte. Denn hinter den Fortschreitenden klang das Gezeter über den vom Realismus herkommenden Verfall, während diese ihren Zorn über den bei Stillstand drohenden Verfall nicht minder lebhaft zurückriefen.

Bei der grausamen Folgerichtigkeit der Franzosen, bei der Schärfe und Dürre ihres Denkens, konnte das liberalisierende Wohlwollen mit den Tiefstehenden nicht lange vorhalten. Knaus ist stolz darauf, über den Vorwürfen seiner Bilder zu stehen, Courbet war stolz darauf, mitten unter ihnen zu stehen. Knaus ist ein Maler der Volksfreundlichkeit, Courbet ein Maler des Kampfes nach sozialer Umgestaltung. Damit war der Riß gegeben, der Knaus von der späteren Kunst trennt. Er will uns die Welt im Bilde erklären, die Folgenden wollen sie uns zu eigener Erkenntnis vorführen. Er gibt die Novelle, diese den volkswirtschaftlichen Bericht. Er steht zwischen uns und dem Gegenstand, und schneidet uns das ihm gut und richtig scheinende Stück Natur zu; die Neueren suchten alles zu geben, was sie erfassen können, wohl wissend, wie viel am Ganzen trotzdem auch ihnen noch fehlt. Und wenn mich ein Hindernis von der freudigen Anerkennung von Knaus' Kunst abhält, so ist dies Hindernis er selbst: der Meister, der sichtbar unsichtbar sich zwischen den Beschauer und sein Bild drängt, um die Dinge mit beredtem Munde zu erklären. Ich vernehme nicht das Schreien der Buben, sondern den

Maler, der von ihrem Geschrei erzählt; es ist eine verfeinerte, gewürztere Kost, die er bereitet, er lebt in den Salons, in denen echtes Leben sich nicht findet. Die Naturtöne dringen dort nicht unmittelbar ans Ohr. Knaus will, daß der Beschauer des in seinen Bildern gegebenen Abstandes von der Kraft und von dem heißen Atem des Volkes sich freue.

Da ist eine Kluft zwischen Wahrheit und Kunst wie in Auerbachs Romanen. Knaus steht höher als Auerbach, aber ihm klebt das Merkmal seiner Zeit ebenso stark an. Die Überhebung der Bildung über das zu Bildende; das Streben, durch Wohlwollen die Kluft in unserer Gesellschaft zu überbrücken, statt an die Pflicht zur Fürsorge zu mahnen; das Lächeln über die Unbeholfenheiten der Ungebildeten. Viele haben später die Überfeinerung hassen gelernt, weil sie die Wahrheit nur in schmackhafter Tunke vorsetzen will.

Franz Defregger, der Münchener Führer der Bauernmalerei, ist selbst Tiroler Bauer gewesen, erst in verhältnismäßig späten Jahren in die Stadt gekommen, als Sechsundzwanzigjähriger in Pilotys Werkstätte eingezogen. Als Dreißigjähriger kam er aus Paris zurück, wo er sich zwei Jahre vervollkommnete. Er wandte sich wieder seiner Heimat zu und malte Tirol. Von allen deutschen Malern hat er am meisten den Geschmack unseres Volkes getroffen: Jahrzehnte lang wird es nicht satt, seine Dirndeln und Buben, seine lustigen Geschichten von der Senne und seine im Chronikenton vorgetragenen Erzählungen aus der Geschichte Tirols zu rühmen. Ihn unterstützt hierin ein besonderer Umstand: Die Tiroler Tracht ist die einzige unter den deutschen Bauerntrachten, die dem Städter nicht als linkisch erscheint, die er vielmehr nachahmt, selbst trägt, wenn er in die Berge kommt. Loden und Gemsleder sind örtliche Erzeugnisse, der Schnitt der Kleider ist für das Bergsteigen berechnet. Die Tracht wirkt auf den Städter vorbildlich als Sportanzug; sie stellt einen Gedanken dar, der ihm mehr als bloß sehenswürdig ist. Defregger beschäftigt sich mit Menschen, die uns tatsächlich nahetreten, sobald wir in ihr Reich eindringen. Er wurde in den Schulen von München und Paris ein feiner, vornehmer Künstler, dem es gelang, einen Ton wohltuender Herzensfrische malerisch festzuhalten; der seine Landsleute aus innerster Seele liebte und kannte, und dem es nicht an der Kraft fehlte, sie mit hoher Sicherheit darzustellen. Er ist wohl nicht ein so großer Meister der Farbe wie Knaus, aber seine Arbeiten werden auch später noch um des Gegenstandes willen, ebenso wie als Bilder, ihre Freunde finden. Auch in Defregger steckt der Bildungshochmut, der sich Idealismus nennt. Zahlreiche Stimmen wären anzuführen, die an Defregger das Gegenteil bezeichnend finden. Er erscheine in seinen Bildern als Bauer unter Bauern, er sitze mit seinen Landsleuten an einem Tische, freue sich mit ihnen, traure mit ihnen. Darüber ist ja kein Zweifel, daß Defregger die Tiroler viel, viel besser kennt als andere. Auch ist es nicht der braune Ton seiner Bilder, das Altmeisterliche, was die Würdigung ihres Wertes beeinflußt. Der Grund hierfür ist nicht ganz leicht festzustellen. Die Bilder sind in der liebenswürdigen Absicht

gemalt, die Anhänglichkeit des Malers an die Tiroler auf andere zu übertragen, für das Bauernvolk Stimmung zu machen. Defregger ist ahnenstolz, er will die Probe seiner guten Herkunft geben. Die Unbefangenheit, die fröhlich aus den Bildern schaut, ist etwas zu sehr betont, um ganz echt zu sein. Die Bauern haben ihre eigene Gesellschaft und deren Gesetze; und wer sie verstehen will, darf nicht mit Wohlwollen oder gar mit mühsam überwundenem Abscheu an sie herantreten, sondern muß bäuerisch gesonnen sein. Der Beschauer ist es zumeist nicht — aber Defregger war es auch nicht mehr: auch ihm war der Bauer nur „Sujet", auch er war auf der Senne nur noch Gast, Tourist, Mitglied des Alpenvereins, und wenn er zehnmal seinen Lodenrock auch in München trug. Nicht innere Lebenserfahrung schildert Defregger, sondern äußerlich Erschautes. Und darum blinzelt aus seinen Gestalten etwas entgegen, was stutzig macht, etwas Salontirolerei — auch in dem den gemalten Salontiroler verspottenden Bauernvolk. Schwind sagte 1867, wohl im Hinblick auf Auerbach: Die höchste Begeisterung für alles, was Bauernlackl ist, und dabei gar nicht bemerken, daß alle diese sozial-kommunistischen Bilder genau für den Salon des Bankiers und Stutzers berechnet sind: das geht über meinen Horizont! Und Viktor Hehn sagte einmal von Heinrich Heine, seine Lyrik habe ganz den Ton von Nachtigallenschlag; man höre sie mit Entzücken bis zu dem Augenblick, da man erfährt, daß sie ein im Busche sitzender witziger Mann mit einem Blech auf der Zunge nachahme. Der Ton bleibt auch nach dieser Erfahrung derselbe, die Stimmung im dämmernden Garten hat sich nicht im geringsten geändert — aber die Freude am Vogelgesang ist dahin. Viele volksfreundliche und kunstsinnige Leute gehen nicht nach Tirol, weil ihnen dort die Gasthäuser nicht gut genug sind, weil die echte Tiroler Wirtsstube ihnen nicht behagt; die sie aber trotzdem im Bilde um viel Geld kaufen. Ich kenne manches Fräulein, das zitternd an den Papa sich drückt, wenn sich ein echter Holzknecht neben sie auf die Bank setzt, aber verzückt den gemalten betrachtet. Es besteht also zwischen dem Bauerntum in Natur und Bild eine Kluft, die jeder empfindet: Der eine als erfreulich: ihm macht das Bild erst den Bauern genießbar; der andere möchte das Bauerntum nicht so kunstvoll vorgetragen sehen, sondern in seinem eigentlichen Wesen. Auf der großen Jubiläumsausstellung von 1887 zu Manchester sprach ich über Defregger mit dem bedeutendsten Kunsthändler Englands, zugleich Vorsitzenden des Ausschusses, William Agnew. Er kannte zu meinem Erstaunen Defreggers Namen nicht. Als ich ihm dessen Kunst schilderte, sagte er: Ach der, der die Tiroler Trachtenbilder malt; ja gewiß, den kenne ich, ich habe Photographien von meiner Alpenreise mitgebracht! Eine falsche Beurteilung Defreggers, aber doch auch die eines Kenners.

Die Bauern haben sich am Bauernmalen nicht beteiligt. Die Kunst ist ins Volk gedrungen; aber das Volk ist nicht in die Kunst gedrungen. Selbst die spät zur Kunst Gekommenen, wie Theodor Mintrop, der bis zu seinem dreißigsten Jahre hinter dem Pfluge ging, wendeten sich der sogenannten höheren Kunst zu. Hubert Salentin,

der bis zu seinem achtundzwanzigsten Jahr am Ambos als Schlosser stand, malte freilich später Genre. Neues hat auch er nicht gegeben. Man muß dagegen einmal Umschau halten, ob es nicht den Städtern gelang, die Städter zu malen, hier den Zwischenraum zu verringern, der Natur und Kunst trennte.

Einst war Hasenclever für solche Darstellungen berühmt, später folgten ihm andere Düsseldorfer, wie Brütt, Bokelmann. Hasenclever stellte die lustigen Seiten des städtischen Lebens dar, die jüngeren hielten sich an die ernsten. Zwischendurch gibt es viel andere Versuche, das Tagesleben malerisch zu fassen. Aus der „Tendenz", der Absicht, bestimmte Stimmungen politischer oder gesellschaftlicher Art zu wecken, für die Vorgänge und die an ihnen tätig oder leidend Wirkenden Liebe, Verehrung, Mitleid oder Abscheu hervorzurufen, schritt man zu einer ruhigeren Darstellung des Tatsächlichen vor. Auf Auerbach und Clauren folgte die Art, die sich dichterisch in Ludwigs Erbförster und Hebbels Maria Magdalena aussprach.

Karl Wörmann, der Dichter und Kunstgelehrte, möge über sie das Wort ergreifen: Er findet in der Erschließung des Volkslebens für die deutsche Kunst eine künstlerische Tat — darin seinem Freunde Woltmann, seinen Jugendansichten und seinen Düsseldorfer Verbindungen treu bleibend, auch in der Zeit, in der die jüngere Kritik die Sittengemälde nur für Modeware gelten lassen wollte. Der feine Humor, mit dem die Meister des Sittenbildes ihrem Gegenstande gegenüberstehen, ist ihm der Beweis des glücklichen Verhältnisses zu diesem. Die Neigung, sagt er weiter, kleine Geschichten zu erzählen, sei ihnen vielfach verübelt worden. Daß sie dazu beigetragen habe, die kunstsuchenden Laien mehr auf den Inhalt als auf den künstlerischen Gehalt der Gemälde hinzulenken, leugnet er nicht; daß gegen die Vorherrschaft dieser Art erzählender Kunst ein Rückschlag kam, findet er erklärlich, wenn auch dieser das Kind mit dem Bade ausschüttete. Denn die Lust zum Fabulieren sei an sich im Gemälde nicht unkünstlerisch; wenigstens dürfe dies nicht zugeben, wer die gleiche Neigung in den altflorentinischen Bildern bewunderte und von Terborchs Darstellungen entzückt sei.

Das ist ein Ausklang des von Springer gegebenen Schlachtrufes: Zurück zum Volk! das Volk für das Volk! Er klingt schon recht vorsichtig, wie es selbstverständlich ist für einen, der die strengere Naturanschauung als die eigenste und eigentlichste Kunst des neunzehnten Jahrhunderts zu begrüßen gelernt hat. Man hat Wörmanns Buch: Was uns die Kunstgeschichte lehrt, um dieser Vorsicht willen kräftig angegriffen.

Die Lust zum Fabulieren, ist das dasselbe, wie die Lust, kleine Geschichten zu erzählen? Vielleicht für den Dichter, schwerlich für den Maler. Eine malerische Tat ist jedenfalls das Darstellen des Menschen in einer bestimmten Lage, des menschlichen Ausdruckes, so daß im Bilde seine Seelenstimmung erkennbar wird. Diese schlicht und kräftig zu geben, ist Künstlerwerk, Kunstwerk. Mehrere Menschen zusammen in verschiedenen Beziehungen zu einander, zu dem gleichen Ereignis darstellen, ist es eben-

falls. Denn da werden Dinge sichtbar, die wir mit den Augen verstehen lernen. Alle Beziehungen darüber hinaus, namentlich der feine Humor erschien der Folgezeit als bedenklich, und zwar ebenso an Terborch wie an den Zeitgenossen. Nicht, daß Humor zu verachten sei. Wer wird nicht lustige Leute lieben! Aber jener Humor, der Herablassung ist, Herablassung gegen das, was das ernsteste Ziel des Künstlers sein sollte, gegen die Natur, dieser verstimmt auf die Dauer.

Die Kenner unseres Volkes sagen, daß der Humor eine germanische Eigenschaft sei. Die Engländer und wir Deutschen bildeten sie aus: Dickens, Sterne, Jean Paul, Kerner, Gottfried Keller, Fritz Reuter! Eine wundersame deutsche Sache, für die wir kein deutsches Wort haben: es bedeutet das lateinische Wort humor geistiges und körperliches Wohlsein, daher gute Stimmung, gute Laune. Ja, die lieben wir wohl alle. Aber Humor, wie das Wort verstanden wird, ist doch noch etwas anderes. Es ist eine Stimmung zu gut gelauntem, nicht zu übellaunischem Witz; ein äußeres Zeichen der Laune dadurch, daß man andere ansteckt, lachen macht. Im Grunde sind die echtesten, die deutschesten Humoristen solche, die über sich selbst lachen machen; nicht indem sie sich lächerlich machen, sondern indem sie mit guter Laune ihr Verhältnis zur Welt aufdecken. Es sind die, denen aus geistigem und körperlichem Wohlsein die Lust ankommt, in ihr Wesen den Einblick zu öffnen. Reuter, Keller geben in ihren besten Schriften Darstellungen ihrer selbst. Der über andere sich breitende Humor ist nur selten mehr als ein Witzeln, denn das Wesen des echten Humors ist das sich Gleichstellen mit dem behandelten Gegenstand. Er braucht gar nicht lustig zu sein, er kann unter Tränen lachen. Er lacht darüber, daß er sich selbst findet, wie zwei Bauernburschen laut auflachen, die sich auf dem Markt der Großstadt begegnen, weil sie die Heimat mit sich in die Ferne brachten, sich selbst. Die Humoristen aber, die herumstehen, um zu suchen, wo es etwas zu lachen oder besser, einen auszulachen gibt — die sind nicht die rechten Leute, so wenig wie die Witzchenerzähler. Und gemalte Witze sind noch viel schlechter als erzählte. Sie werden altbacken, abgestanden, ehe sie fertig sind. Sie werden nicht frischer dadurch, daß sie Jahrzehnte lang an Galeriewänden hängen. In Massen auftretend aber sind sie fürchterlich.

Eines gehört zur deutschen Laune: die Derbheit. Grimmelshausen ist um so viel mehr als Reuter, als er derber ist, sich mit dem rechten Wort heraustraut. Gott sei Dank: Luther, Goethe, Bismarck, die drei Deutschesten, waren im Umgang nicht ästhetisch, liebten am rechten Fleck das rechte Wort, das die Dinge trifft und die Seele befreit. Und wenn wir uns unter den Künstlern umsehen nach solchen, die in der Sittenmalerei unseren Größten ähnlich sehen, so sieht es schlimm um die deutsche Kunst aus. Die Derbheit ist nicht eine Roheit und nicht eine Gemeinheit, sie ist nur eine Geradheit, eine Absage an eine die Gesellschaft beengende Sitte, indem sie das Unsittliche aus dieser heraushebt, um ihm eins hinter die Ohren zu schlagen. Sie kann in der Verbildung so gefallsüchtig werden wie das älteste Fräulein. Gesuchte Ärzte haben oft

die Gefallsucht der Derbheit — bei ihnen Grobheit genannt. Wenn sie aber echt ist, hat sie das Befreiende eines Gewitters nach der Schwüle.

So war unter allen Malern dieser überfeinerten Zeit in Leben und Schaffen am gesündesten Moritz von Schwind und ein paar Süddeutsche neben ihm. Karl Spitzweg, der bis in sein achtundzwanzigstes Jahr Apotheker war und nie recht aus dem Duft von Lavendel und Lakritzen herauskam, war so ein Mann von echter Laune; einer von denen, die nach innen lachen können. Seine Art, alte Spießbürger darzustellen, mit dem Vollempfinden, selbst einer zu sein, in ihnen sich selbst in geistigem und körperlichem Wohlbehagen zu finden, das ist der Ton, aus dem Gotthelf und Keller dichteten, das ist die echte gute Laune, so brummig der Alte in seiner wunderlichen Werkstätte auch herumwirtschaften mochte. Schwind war ihm ähnlich. In der Schackschen Sammlung sind ein paar Sittenbilder von ihm, die sein Wesen gut erläutern. Die Morgenstunde ist mir das liebste, nicht um der erreichten künstlerischen Wirkung, sondern um der Absicht willen. Schwinds eigenes Töchterchen, das im altmodisch nüchternen Zimmer erwacht, aber aufgestanden das Fenster öffnet, um den jungen Tag zu genießen. Wenn Sittenmalerei lyrisch sein und wenn Lyrik in Goethes Sinn vom Augenblick geborene Stimmung geben soll, so ist hier das echteste Sittenbild getroffen: nichts von Überhebung, von Schönmacherei: das Leben, der Augenblick, der dem Vater, dem Naturfreund, dem Künstler einen Herzenston weckte! Das Bild war die sorgfältige Ausführung eines plötzlich durch das Auge dem Künstler übermittelten, die Seele erheiternden Gedankens; es war von der Natur befruchtet, in der Seele empfangen und mit väterlicher Liebe ausgetragen worden: echte Stimmung.

Schwind war vornehmer Leute Sohn, gewöhnt, im Kreise der Besten seiner Zeit zu verkehren. Aber er war kein Gesellschaftsmann: der Frack, in dem er sich nur zu selten bei feierlichen Gelegenheiten zeigte, war meist von Freunden erborgt. Er ging durch die sich ihm aufdrängenden Kreise als eine Art stachliger Knurrhahn und war doch der Liebenswürdigsten und Lustigsten einer. Er wußte prächtig auf der Welt Lauf zu schimpfen; er nahm kein Blatt vor den Mund, wenn es galt, aufdringlicher Modekunst, dem Grafflwerk, eins zu versetzen. Der Kreis dessen, wofür er sich erwärmte, ist nicht sehr weit, aber er füllt ihn in seiner liebenswürdig behäbigen Art völlig aus: die Natur, die er darstellt, ist immer er selbst in seinem Verhältnis zur Natur. Sie ist ihm nie des Nachschaffens wert um ihrer selbst willen, sondern um dessen, was er in ihr empfand. Und das ist immer ein Eigenes, nie ein Entlehntes. Er sieht in der Welt die Wunder der Märchen: er sieht, wie leise auf seine Weise der liebe Herrgott durch den Wald geht, Elfen im Nebel schweben und die Kobolde in gelben Blättern rascheln. Er empfindet das als ein Wirkliches. Er steht nicht äußerlich den Gegenständen gegenüber, sondern sie sind in ihm. Er stellt sie daher auch nicht mit Humor dar, sondern ihm ist es bei den lustigsten Geschichten bitter ernst; ihm, der in den ernstesten Lebenslagen so bitter lustig sein konnte. Als wirklich Launiger sieht er die Märchen am hel-

len Tag in all ihrer Pracht und Sonderbarkeit; und er gibt sie wieder, wie ein Kind sie glaubt, als Wahrheit. Darum entzückten ihn auch ein paar Verse Grillparzers, die dieser ihm bei einem Besuche vorsagte:

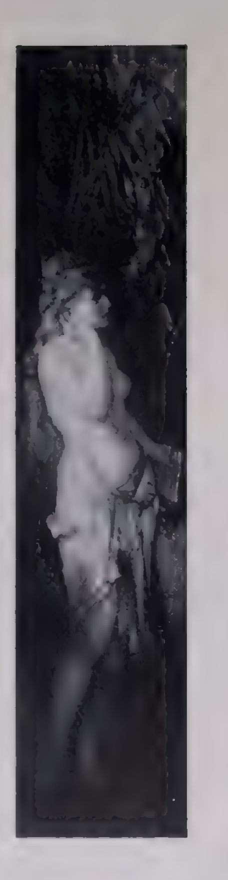
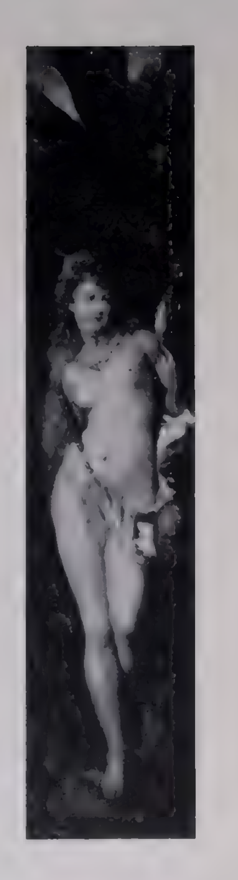
> Laßt mir doch das Wunderbare!
> Gar mancher hat's vor mir verehrt.
> Allein das Menschliche — das ist das Wahre;
> Das Wahre — aber kaum der Mühe wert.

Ihn ärgern die Düsseldorfer, die doch auch ihren Uhland, ihren Möricke in Bilder umsetzen. Er nennt ihr Getue Skrofelkunst. Denn er empfand wohl doppelt stark den Unterschied zwischen seiner gesunden und jener kranken Romantik, zwischen jener, die nur nachempfindet und der, die mitdichtet. Die feineren Unterschiede sind es, die dem feiner Empfindenden am stärksten auffallen, auf ihn am eindringlichsten wirken. Der Sittenmaler Schwind haßte den Sittendichter Auerbach, den Städter mit der Absicht auf Unbefangenheit, den Aufklärungsmann mit der Herablassung zum Volk, der zu ihm in jenem Volkston sprach, mit dem er die Fräuleins bei Hofe und in den Häusern reicher Bankherren zum Weinen vor Lachen und Rührung zu bringen wußte. Schwind waren seine Märchen nicht dichterische Erfindung, sondern Herzensregung; etwas, worüber man nicht spricht, weil es schon durch das erklärende Wort entwertet wird. So steht er auch zu den gleichzeitigen Dichtern: zu Grillparzer, Mörike. Man muß seine Briefe an den schwäbischen Romantiker lesen, um zu sehen, wie er nicht nur dessen Verse in Bild setzen wollte, sondern von der Dichtung erfüllt selbst an ihr weiterarbeitete. Da ist denn alles kindlich, schlicht empfunden und warmherzig, so einfach, als verstände es sich von selbst. Es ist die Gläubigkeit in seinen Bildern, die in seines Freundes Schubert Liedern steckt; die ein Zug Österreichs, Bayerns, der katholischen Lande ist. Nicht grübeln, sondern sich hingeben; nicht urteilen, sondern sich einleben; Verzicht auf den Verstand, um das Herz desto reicher zu haben. Schwind haftet am Einfachen, Sinnigen, Warmherzigen, kämpft überall gegen das Blendende, allzu Klare, Regelstolze, Flache. Stolz weist er bei der Ausschmückung der Wartburg zu Eisenach, endlich von einem Fürsten, dem edlen damaligen Erbgroßherzog Alexander von Weimar, mit einer ganz seiner Art entsprechenden Aufgabe betraut, die zurück, die ihm in seine Gedanken eingreifen wollen. Er wiederholt Grauns Wort an Friedrich den Großen: „In meinem Tonsatze bin ich König!" Das mit innerlichem Schauen Erfaßte und treu gegen jeden Einspruch Verteidigte gibt er nur mit rührend bescheidener Sorge der Welt preis. Er selbst fürchtet, daß seine Bilder eine Art Schrecken hervorrufen werden. Denn er weiß sehr wohl, daß sie nicht vor einem uneingestimmten Verstande reden können. Wahr wollen sie nur sein insoweit, als dies nötig ist, um die Stimmung zu wecken, die am warmen Ofen die Kinder zu Füßen der erzählenden Großmutter haben: mag er nun von seiner Hochzeitsreise oder von der Melusine und den Sieben Raben berichten. Darum haßte er auch den Realismus ehrlich, namentlich jenen, der



KARL SPITZWEG: SERENADE





HANS MAKART: DIE FÜNF SINNE



mit lautem Ton der Stille seines Daseins entgegentrat: Makart, Liszt, Richard Wagner — das war ihm so ziemlich das Greulichste in der Welt. Die Belgier und Franzosen nicht minder. Man will, sagte er 1850, in Deutschland etwas Neues, nie Gesehenes, aber es soll gerade so aussehen wie das Gewohnte, und das kann man nicht machen. Man ist die fremde, ausländische Sprache der Malerei gewöhnt und hält sie für vornehmer als die eigene; daher gibt es lauter Stilübungen statt unmittelbarer Ergüsse des Innern. Man kann nur in seiner eigenen Sprache dichten; und bis die Abstammung von den alten Deutschen, so wie Goethes Faust von Hans Sachs abstammt, nicht zur vollen Anerkennung kommt, ist es mit der ganzen Malerei nichts rechtes.

Stilübungen, Versuche, die Wahrheit in verschiedener Form zu geben, nicht eingeborene, sondern erlernte Auffassung über die Natur zu stellen, den Schüler schon als Herren über die Wahrheit anzusehen: Dies nennt Schwind die Stärke der Zeit; aber es sei nur selbsttäuschende Stärke. Gleich den Kunstgelehrten, von diesen teilweise geleitet, glaubten auch die Künstler sich immer noch mit Hilfe der Alten auf einen erhabenen Standpunkt schwingen zu können; von dem sähen sie auf die Natur herab, von dem aus genüge schon der gute Wille, um ihrer in aller Gemächlichkeit Herr zu werden. Aber die vermeintliche Höhe, die sie erkletterten, ward ihnen nie zum Heil. Auf ihrer Leiter sitzend verloren sie den Boden des Tatsächlichen; der Rausch des Idealismus brachte sie ins Schwanken.

Die Pilotyschule hat noch eine Reihe von Künstlern hervorgebracht, von deren Wirken das Volk im hohen Grad befriedigt war, die in allen Kreisen das ungetrübteste Entzücken hervorriefen. Zwei der zumeist angefochtenen und doch wieder über die übrigen hinaus gefeierten Meister seien noch besonders erwähnt als Vertreter eigenartiger Richtungen des deutschen Schaffens: Makart und Lenbach.

Hans Makarts Wirken war die höchste Steigerung der Pilotyschen Farbenbehandlung. Ein Schüler des Münchener Meisters erzählte mir, wie die jungen Leute an der Akademie damals Bilder entwarfen. Sie strichen mit breitem Pinsel die Farbenreste der gebrauchten Palette durcheinander und fuhren dann mit einem Papier, aus dem ein Rechteck, das zukünftige Bild, herausgeschnitten war, so lange auf dem Farbengemisch herum, bis sie eine Stelle fanden, wo dies einen wirkungsvollen, gut zusammengehenden Farbeneinklang umrahmte. Und nun versuchte man, in den schönen Fleck menschliche Gestalten hineinzuzeichnen und endlich einen Sinn für diese zu finden, den Gedanken. Es wäre Torheit, wollte man glauben, daß dies der einzige Weg gewesen sei, auf dem die Schüler zum Erfassen ihrer Bilder gelangt wären. Aber schon die Versuche nach dieser Art sind für die Schüler und ihre Denkweise aus der Farbe heraus bezeichnend.

Im Vergleich zum alten Idealismus ist diese Auffassung erheblich künstlerischer. Als der eigentliche Gedanke wird der malerische Fleck, die schmückende Wirkung des Bildes betrachtet. Dies ist als ein Sinnliches begriffen, dessen Ziel die Erfreuung des Auges

durch einen farbigen Reiz bildet. Die künstlerische Seite ist das Innerste des Bildes, die gegenständliche das Äußere, ganz im Gegensatz zu der alten Schule, bei der die Kunst nur der Mantel um den Gedanken war. Hier, und namentlich bei Makart, umgekehrt: Der Gedanke ist der oft sehr fadenscheinige Mantel um die Hauptsache, um das Gemälde.

Wiener Freunde, die zu Makarts Blütezeit in seiner Werkstätte verkehrten, erzählten, daß er nur zu oft bei einem halbfertigen Bilde noch nicht recht gewußt habe, was es darstelle; daß die Namen der fertigen Bilder selten von ihm selbst, sondern von geschichtskundigen Besuchern ausgewählt seien. Er steht somit im Gegensatz zu jenen, die den Inhalt eines Bildes fertig im Kopf oder auf dem Papier hatten, ehe sie wußten, wie er darzustellen sei, und dann von anderen Künstlern sich Rat holen mußten, wie der Inhalt in Zeichnung, wie in Farbe umzusetzen sei. Beide beherrschten die erstrebte Aufgabe nicht ganz; aber Makart war Herr im künstlerischen, jene im idealistischen Teil; man konnte Makart vielleicht einen ungebildeten Menschen schelten, jene aber waren unkünstlerisch. Auf die eine Weise können Kunstwerke von hohem Wert entstehen, und sie entstanden; auf die andere nie!

So wurde Makart eine der bemerkenswertesten Erscheinungen deutscher Kunst, gerade wegen seines Mangels an literarisch faßbarem Geist und seiner Überfälle an Farben-Vorstellungen. Die Begeisterung für sein Schaffen war der notwendige Rückschlag gegen die vorhergehende Überschätzung des Inhalts, ein vorbereitender Sieg der Rechte der Kunst in der Kunst nach ihrer Unterjochung durch die Wissenschaft. Makart war ein sicherer Beobachter, ein tüchtiger Zeichner, es fehlte ihm keineswegs an tatsächlichem Wissen in der Kunst, das heißt an Kenntnis der Naturerscheinungen. Aber seine Absicht ging nie auf die unbedingte Richtigkeit der Wiedergabe aus, sondern auf den farbigen Reiz. Diesen sah er vor allem im Frauenleib, und er ermüdete nicht, die feinen Tonschwankungen der Haut mit überraschender Sicherheit von Auge und Hand festzuhalten. Das Nackte war ihm die höchste Aufgabe einer für das feine Abwägen malerischer Werte empfänglichen Kunst; die Frauenschönheit das Ziel seiner Darstellung. Nicht um des einzelnen Weibes willen; denn die Züge des Gesichtes, die Sonderbildungen des Körpers, das was das Ich ausmacht, beschäftigte ihn weniger. Er malte die Weiber um die Feinheit ihrer Farben, um der Weichheit ihrer Muskeln, um des Glanzes ihrer Glieder willen. Nicht minder liebte er prunkende Stoffe, namentlich solche im Verhältnisse von tiefem Rot zu bräunlichem Gelb; er liebt Blumen, Früchte, Fische, Marmor, alles was farbig bewegt, schillernd, von vielen Tönen berührt und doch in sich harmonisch ist. Er steht im Gegensatz zu Rubens, der ein paar kräftige Farben nebeneinander stellt und sie in ihren Massen zu einer großen Wirkung aufbaut; Makart liebt den verschwimmenden Umriß, das Durchdringen jeden Tones mit der Hauptfarbe des benachbarten, die breit fließende Mischung der Töne. Und er erreicht farbige Gesamtwirkungen, die man mit Unrecht als von Paolo Veronese entlehnt bezeichnete. Denn dieser ist weit klarer, fester im Einzelton, entschiedener im farbigen Aufbau, während

Makart weicher, beweglicher, dekorativer ist. Bei dem Italiener herrscht noch die Zeichnung, sie schuf den Entwurf; bei Makart herrscht der Ton, ihm beugt sich die zeichnerische Behandlung.

Makarts Kunst ist durchaus sinnlich. Alles was gegen ihre Unsittlichkeit gesagt wurde, mag schön und gut sein im Sinne der Volkserziehung. Es hat den Künstler nicht berührt. Denn wenn einer unbefangen war in seiner Sinnlichkeit, so war es Makart. Ich meine nicht, daß Unbefangenheit gleichbedeutend sei mit jener Naivetät, die man am jungen Mädchen rühmt. Er war ein Frauenfreund und Freund der Frauen und hat sich wohl nicht allzu viel durch sittliche Bedenken abhalten lassen, seinen Sinnen zu folgen. Das Weib war der Inhalt seines ganzen Wollens. Man hätte ihm eher verbieten können, zu reden, als das Nackte zu lieben, zu bewundern, darzustellen, seiner Sehnsucht nach farbiger Pracht zu dienen. Es sprach aus ihm ein künstlerisches Naturbedürfnis, das sich ohne alle Umstände so gab, wie der innere Trieb es forderte, wie es sich geben mußte. Und diese vordrängende Naturwüchsigkeit seines Schaffens warb ihm die Begeisterung der Künstler wie der Menge. In das Wehe der Ästhetiker, die seine Pest von Florenz dem Inhalte nach zerpflückten und aus diesem zu dem Schluß kamen, die Kunst des Realismus, die Schmutzmalerei sei nun an ihrem letzten Ende angelangt, mischte sich lauter und lauter der Jubelruf der Begeisterung, endlich eine Kunst zu besitzen, die dem Sinn des Auges schmeichle, und die berauschend schön sei.

Und dann erfocht Makart der deutschen Kunst, der er das Recht der Sinnlichkeit zurückerobert hatte, noch einen weiteren Sieg: kaum ein Zweiter überwand in so raschem Ansturm die zünftige Kritik. Obgleich sie nach allen ihren Gründen ihn zu verurteilen hatte, mußte sie ihn nach ihrem Empfinden preisen; sie gab lieber ihren Grundsätzen als ihrer Freude an seiner Farbenpracht den Abschied. Graf Raczynski sagte von einem Bilde aus seinem Besitz, er wisse zwar nicht die darauf sichtbaren Glieder und Köpfe an ihre rechtmäßigen Besitzer zu verteilen; es scheine ihm der Traum eines wüsten Gelages; er verstehe es nicht; aber er sei entzückt davon. Das war der kluge Ausspruch eines Kenners. Die unbekehrte Kritik wollte aber verstehen, erklären, hinter den Gedanken kommen. Und da der Gedanke ein solcher war, der wohl mit dem Pinsel, nicht aber mit der Feder festgehalten werden konnte, so fand man die Bilder gedankenlos; man sah in ihnen teuflische Weltlust, ebenso auf der Seite der Theologen wie der Klassizisten, die in der keuschen Sinnigkeit der Alten ihr Erbteil erblickten. Überall starke, moralische Anwandlungen! Aber endlich wurde die neue Lehre siegreich: Die Bilder sind trotz alledem schön; weg mit dem sauertöpfischen Wesen! was liegt uns daran, wenn sie in eure Ästhetik nicht passen! Das zitternde, zuckende Leben siegte über die Hofmeisterei der Kunstdenker. Viele von ihnen verließen kopfschüttelnd den kritischen Schauplatz, am Geiste ihres Volkes verzweifelnd.

Der heiße Blumenduft, der Makarts Bilder umgab, ist verflüchtet; die Farben, die er anwendete, haben schwer gelitten; die Ziele, die er verfolgte, sind nicht mehr die unse-

ren; die Siege, die er erkämpfte, gehören der Geschichte an. Mächtige Anregungen nicht nur für die Malerei, sondern namentlich auch für das Kunstgewerbe gingen von ihm aus. Makart ist der einzige deutsche Künstler seines Jahrhunderts, der einen tatsächlichen Einfluß auf die Mode hatte. Auch diese hat sich längst geändert. Man hat den vielgeliebten Meister selbst in Wien, der Stadt, der er so lange den eigensten Ausdruck gab, zu den Toten gebettet, ihn und seine Kunst.

Äußere Schicksale und künstlerische Gegnerschaft haben Anselm Feuerbach als den vollkommensten Widerspruch gegen Makart erscheinen lassen. Nennt er doch den wahnwitzigen und wahnseligen Dekorationsschwindel das fressende Gift, das die Kunst verzehrt. Wer in asiatische Prunkteppiche eingehüllte Schemen ohne Fleisch und Knochen für große Kunst hält, der besehe sich die alten Italiener, die alle von tiefster Ehrfurcht für die Natur beseelt sind. Der Künstler soll der menschlichen Erscheinung gerecht werden und denke dann an die etwaige Bekleidung. Wer mit dem Schneider anfängt, bleibt gewöhnlich bei dem Handwerk! So und ähnlich äußert sich Feuerbach an vielen Stellen. Und doch, verglichen mit den Anschauungen, die vor dem Auftreten beider Künstler herrschten, sind sie einer Meinung, arbeiten sie aus gleichen Überzeugungen heraus. Nur findet Feuerbach, der Denker, Worte für sie, aber sie passen auch für Makart. Der deutsche Künstler, sagt er, auf die Zeit der Cornelius, Schadow, Lessing hinzielend, fängt mit dem Verstande und mit leidlicher Phantasie an, sich einen Gegenstand zu bilden und benutzt die Natur, um seinen Gedanken, der ihm höher dünkt als alles äußerlich Gegebene auszudrücken. Dafür rächt sich die Natur, die ewig schöne, und drückt einem solchen Werke den Stempel der Unwahrheit auf. Die Griechen, die Italiener haben es umgekehrt gemacht; sie wußten, daß nur in der vollkommensten Wahrheit die größte Poesie ist. Sie nehmen die Natur, fassen sie scharf ins Auge, und indem sie an ihr schaffen und bilden, vollzieht sich das Wunder, das wir Kunstwerk nennen. Das Ideal wird zur Wirklichkeit und die Wirklichkeit zur idealen Poesie. Der Weg, den Feuerbach hiermit als den seinigen bezeichnete, war auch jener Makarts. Auch er geht von dem Natureindruck aus, der bei ihm ein farbiger Reiz, nicht eine Gestalt ist; und von diesem aus schafft er als Maler ein Ding in Farbe, das man damals für realistisch hielt, das in Wahrheit aber eine Dichtung in Farbentönen war: Nicht höchste Dichtung, doch solche von starker Stimmung.

Es gab eine Zeit, wo man Feuerbach noch als Genossen Makarts oder doch Pilotys ansprach. Er hatte im Grunde einen ähnlichen Entwickelungsgang genommen, wie diese. Unbefriedigt von der Düsseldorfer, Antwerpener und Münchener Schule ging er nach Paris zu Couture, der ihn malen lehrte; dann nach Venedig, wo er Tizians Assunta abmalte: Ein zweiter Grund, farbig zu werden. Ihn, den später wegen seiner kreidigen Farben Verhöhnten, nannte noch der Kölner Maler und Kritiker Becker nicht ohne Recht als einen, der ganz und gar, was auch daraus folge, Kolorist sei. Seine Kindergruppen, die 1858—1859 entstanden, und die im Ton an die Franzosen des 18. Jahrhunderts

mahnen, seien die Verachtung aller Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, lediglich um ein glänzendes Farbenspiel hervorzubringen; keine Spur von Naturwahrheit, lediglich Kühnheit von Palette und Pinsel!

Ähnlich wandelte sich das Urteil über Franz Lenbach, den großen Bildnismaler. Der Kunsthändler Fritz Gurlitt veranstaltete einst eine Ausstellung von Bildnissen Moltkes. Den Grundstock zu diesen bildeten jene Lenbachs. Der Marschall hatte, des Künstlers Bitte folgend, die blonde Perücke abgenommen, die er sonst trug, und Lenbachs Pinsel den völlig haarlosen, glänzenden, aber unglaublich durchbildeten Schädel zur Darstellung geboten. Um sich zu versichern, ob Moltke die so gewonnenen Bildnisse wirklich der Öffentlichkeit zugänglich zu machen gestatte, hatte mein Bruder den Marschall zu einer Vorbesichtigung eingeladen. Dieser machte zu jedem Bilde seine Bemerkung. Zu jenen Lenbachs sagte er kopfschüttelnd: Der will immer einen Helden aus mir machen!

Das, was der Marschall hier einwendete, wurde gesagt vor einem jener glatzköpfigen Bilder. Moltke sah feiner als die Kritik. Nicht in der äußeren Erscheinung lag die Steigerung, sondern er merkte sie auch dort, wo alle Nebenumstände gegen diese Absicht sprachen. Ein Held im Sinne der Dichter hätte sich öffentlich nicht so gezeigt. Moltke, der als Geschichtsschreiber sich für verpflichtet hielt, die Schwächen der einzelnen Heerführer in der Darstellung zu unterdrücken, sie dem Volke als makellos erscheinen zu lassen, war für sich nicht in Sorge, wenn er äußerlich wenig martialisch erschien. Gewöhnlich gehört ja viel Haar zum echten Helden, Locken, langer Bart. Aber er hatte mit Alexander, Cäsar und Napoleon I. das Gegenteil gemeinsam. Ihm war das Heldentum peinlich, das sich in der geschichtlichen Auffassung und in der starken Betonung des Eigenartigen seines Ausdrucks geltend macht.

Lenbach als Bildnismaler ist sehr verschiedenartig. Seine Bilder von jungen Frauen und Kindern ähneln sich namentlich in den letzten Jahren zum Erschrecken. Immer dieselben Mandelaugen, dieselben halb schwärmerischen, halb weichlichen Züge, Züge wie die einer Bronze von Giovanni da Bologna oder Adriaen de Vries, dieselben nur scheinbar lebhaften Bewegungen. Es ist, abgesehen von einigen bestimmten Typen, das Bildnis der Frau von X oft von dem der Gräfin Y nicht zu unterscheiden. Späteren Zeiten dürfte es noch schwerer werden, sich aus der Überlast von Manier zur Einzelerscheinung durchzuarbeiten.

Anders bei Männern und schon bei älteren Frauen. Hier erst packt Lenbachs Kunst sich an der schärfer ausgeprägten Eigenart fest, um wieder zum Gemeingültigen hinzudrängen. Dies ist hier vielgestaltig, dem Einzelnen angemessen, aber doch etwas mehr als nötig eine Steigerung der Eigenart; und eine solche Steigerung kann nie ganz aus dem Dargestellten allein herauswachsen, sie ist die geistige Zutat des in diesen sich vertiefenden Malers. Der Unterschied zwischen einem realistischen und dabei doch groß erfaßten Bilde, wie ein solches Velazquez oder Hals schuf, und der Art Lenbachs, die in

gewissem Sinne auch jene van Dycks war, ist fein: aber Moltke empfand ihn, als der Betroffene; später Lebende werden ihn noch viel deutlicher sehen.

Es ist dieser Idealismus vielleicht dem höchsten Werte von Lenbachs Bildnissen gefährlicher als seine Abhängigkeit von alten Meistern. Er empfahl einmal jungen Künstlern, sich derart zu üben, daß sie etwa zu einem männlichen Bildnis van Dycks ein weibliches Gegenstück schaffen. Es ist mir mehrfach erzählt worden, daß er von dem und jenem, der sein Bildnis haben wollte, sagte, in welchen alten Meisters Art man ihn am besten auffasse: den wie einen Gainsborough, jenen wie einen Rembrandt. Er hat sich in heftigen Worten gegen den achtungslosen Dünkel eines jungen Geschlechts gewendet, das den großen Vorfahren nicht für ihre Lehren dankt, der Überlieferung den Rücken kehrt und von vorn anfangen will. Daß es Leute mit solchen Absichten gibt, ist kein Zweifel, und die Zeitgenossen hielten sie mit Lenbach für Narren. Was auch der Modernste, der entschiedenste Verächter der Alten kann, hat er diesen doch zum größten Teil zu verdanken. In die Wildnis gestoßen, ganz auf sich selbst angewiesen, hätte er es über eine Kunst der Wilden nicht hinausgebracht. Man kann sich von der Überlieferung nicht losreißen. Man konnte darüber streiten, ob man sich ihr dauernd oder absichtlich unterzuordnen habe, ob man sich namentlich von dem Übermaß an Überlieferung nicht befreien dürfe, das auf der Münchener Schule lastete. Oder vor allem, ob man nicht wenigstens Freiheit erstreben solle. Denn in den siebziger Jahren, ihrer Blüte, war die Münchener Schule gegen die Kunstwissenschaft ebenso folgsam wie ihre Vorgängerin gegen die Ästhetik, hatte die Malarten aller Zeiten und Völker erlernt und spielte nun mit unnachahmlicher Fertigkeit auf einer Menge verschiedenartigster Instrumente, ohne ein eigenes recht zu besitzen. Lenbach hatte sich selbst geschult durch eine Reihe meisterhafter Kopien: es ist dies Vertiefen in die Alten, dieses Neuschaffen von deren Wirken gewiß eine Tugend. Aber er wollte aus der Tugend eine Not machen. Während die Alten von ihrem Lehrer lernten und von diesem wohl gelegentlich zu einem, zu zwei anderen gingen, sollten sich die Neueren einen ganzen Galeriekatalog von Lehrern gefallen lassen: van Dyck, Tizian, Murillo, de Heem, Huysmans, Ruysdael, Hobbema nannte Lenbach ausdrücklich als Meister, die er einem Schüler als Vorbilder empfehle. Die Schulmeinung des Mengs dämmert immer klarer aus dem Hintergrund hervor!

Und trotz alledem: einen Lenbach erkennt man als solchen auf den ersten Blick. Er selbst zeigt sich im Bilde, sei es nun im Geist welchen Malers auch immer gedacht; der stärkere Teil bleibt doch die unwillkürliche Eigenart, das, was dem Maler durch Auge und Hand wanderte. Als er jung und Makarts Freund war, warnte ihn Julius Meyer vor Schwankungen, wies ihn ausdrücklich auf die großen Meister, weil er auf die Selbständigkeit des malerischen Reizes zu großes Gewicht lege, eine vom Gegenstand unabhängige Farbenwirkung erstrebe, die die Einfachheit der Anschauung und die Klarheit der Gestalt beeinträchtige. Als er diesen Rat befolgte, und den Blick vollständig auf Bau und Ausdruck der Köpfe fesselte, alles unterordnete, was deren Herrschaft im Bilde beein-

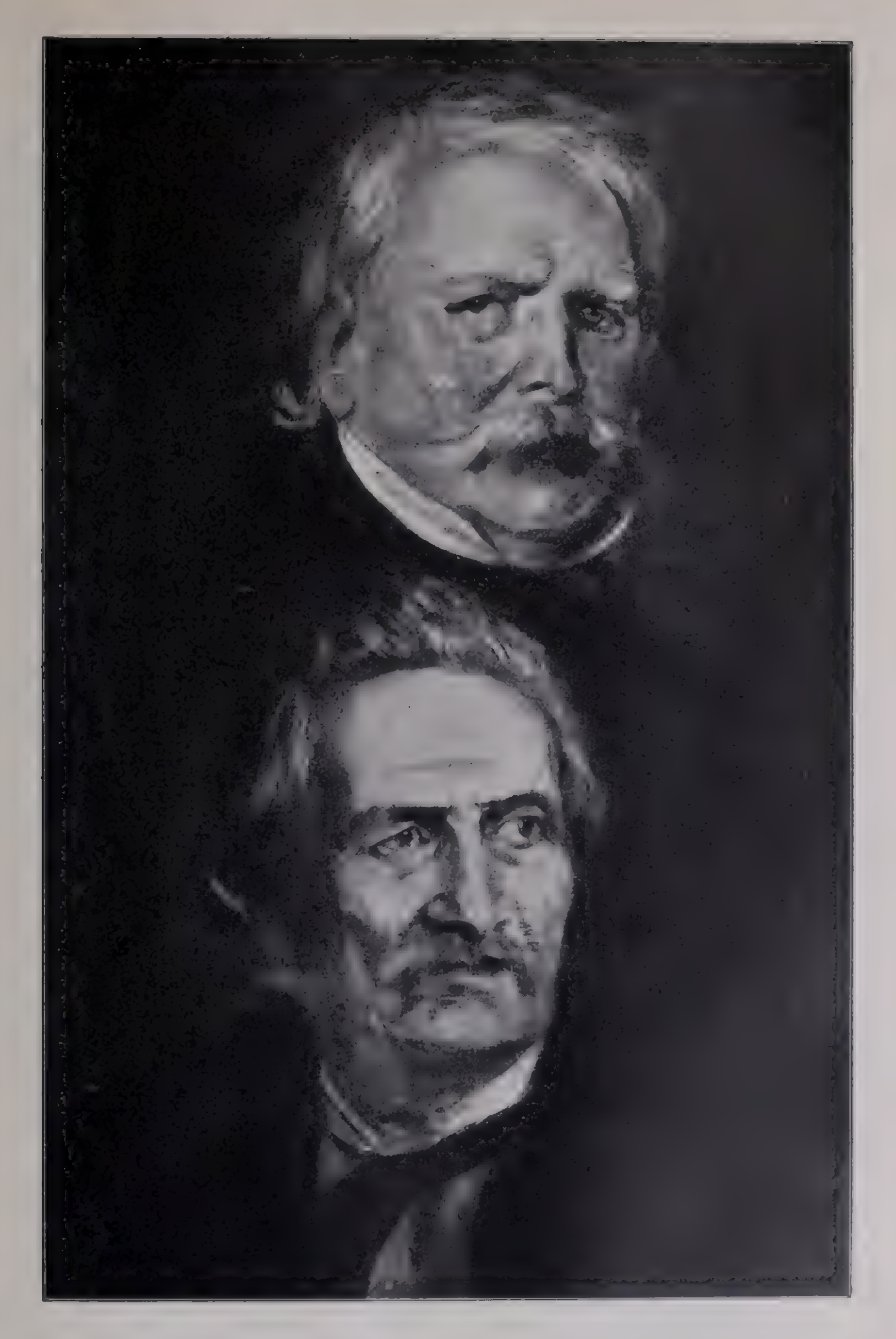
trächtigen kann, hetzte Meyer die kritische Meute auf die angebliche Unfertigkeit seiner Bilder. Unter einem vollendeten Kunstwerk verstand diese ein solches, das in allen Teilen fertig, also soweit geführt sei, als das sehende Auge unterscheiden kann. Seine Bilder sind für diese nicht zum vollen Ende gebracht, also nicht vollendet. Es half nichts, was man auch gegen diese Auffassung der Kunst vom Standpunkte des pflichttreuen Beamten sagte; der ist der Ansicht, daß eine Rechnung nicht nur in den Hauptzahlen, sondern auch in den Pfennigen stimmen müsse. Der Einwurf, daß die Kunst keine Rechenaufgabe sei, wurde mit tugendhafter Entrüstung abgewiesen: Ehrlich muß man auch in Kleinigkeiten sein! Es half aber auch der Kritik nichts, daß sie sich auf Adolf Menzel berief, der Lenbach einen Schluderer nannte: sie beugte sich endlich doch vor Lenbach wie vor Makart. Seit er hohe und höchste Herrschaften malte, mehr noch als sich's Bismarck gegenüber zeigte, wie hoch er andere Maler in der Kraft überrage, die Größe zu verstehen, war die Kritik abermals überwunden. Ihr wie den Laien war eine gewaltige Furcht vor dem Maler beigekommen, der so hoch stand. Sie wagte sich mit dem Urteil nicht mehr heraus; oder sollte wirklich die starke Eigenart, die Fähigkeit, im Bilde das zu suchen und zu finden, was der Maler mit ihm sagen wollte, die Kraft, sich über die Nebendinge in die Hauptsache zu finden, so wachsen, daß man später Lenbachs Bedeutung besser verstehen werde als in den Tagen seiner höchsten Leistung?

Zwischen Makart und Lenbach bewegt sich die Entwickelung der ganzen Pilotyschule, das, was sie an Farbe und an Ausdruck zu geben hatte. Viel treffliche Meister haben auch ihrerseits innerhalb dieses Kreises eine geschlossene Stellung behauptet. Es ist eine peinliche Beschränkung, ein Mangel an Dankbarkeit, an wohlverdienter Wertschätzung oder doch an deren äußerem Bekunden, daß auch ihnen hier eine eingehendere Huldigung darzubringen nicht möglich ist.

Ist es erlaubt, mit dieser Verbeugung auch an Fritz August Kaulbach vorüberzugehen? An dem Meister, dem nachgerühmt wird, im ganzen großen Reich der Frauen bestochene Richter zu haben; denn er schmeichle ihnen nicht, sondern sehe sie nur schöner, reizvoller, anmutiger, bedeutender als andere. Ist er es doch gewesen, dem 1886 die Leitung der Münchener Akademie nach Pilotys Tode anvertraut wurde, und zwar unter dem Beifall seiner Genossen, die in ihm einen der berufensten Führer in das Reich der neuen Kunst erblickten; jener neuen Kunst, die durch Eroberung der alten ihr Gebiet immer weiter ausdehnte. Wieviel Freude hat er geweckt, der Maler so vieler vornehmer Männer, so feingestimmter Erinnerungen an das schöne Leben vergangener Jahrhunderte, so köstlich geschmückter Burgfräulein, der so lustig ihre Bierkrüge schwenkender Schützenliesl und all der frohen Erzeugnisse für die festlichen Stunden im Kreise der Künstler, in der „Allotria". Damals war der neue Direktor 37 Jahre alt: Viel ehrwürdige Professoren, vor allem Lindenschmit, die letzte Säule der „großen" Kunst, wurden von dem jungen, eben geadelten Künstler überflügelt. Das war für die ein arger Schlag, die in dem ganzen Treiben der jungen Stilisten nur übermütige Laune sahen:

Der Delikatesse, der Grazie, dem Chic, der Kaprice, dem fast entnervten Geschmack, sagte damals Helferich, wurde die große und gut erhaltene Perücke der akademischen Würde zugeworfen: Die Zeit der Feste, der lustigen Verkleidungen, des blitzenden Geschmeides und der vornehm abgewogenen Landsknechtsderbheit begann die Führung in München zu nehmen. Kaulbach hat seine Würde wieder niedergelegt. Er stand aber trotzdem fest in der Gunst der schönen Welt: Er malte Bildnisse und gelegentlich auch einmal eine Beweinung Christi, beides mit gleicher Feinheit der Nachempfindung. Und so wenig seine Kunst der seines Onkels und Vorfahren an der Spitze der Akademie, jener Wilhelm Kaulbachs, gleicht, so sehr doch die innerste Triebfeder zu dieser: Kaulbach war ein Mann sicher von untadeligen Sitten. Man kann seiner Kunst nichts nachsagen, was gegen diese wäre. Nur ein sauertöpfischer Moralist wird Anstoß an seinem Werke nehmen. Aber seine Frauenbilder sehen einen mit so blitzenden Augen an: Na, wie gefall' ich dir! Sie sind alle so schmackhaft; man möchte sie alle in die Backen kneifen, wenngleich die Prinzessinnen und Königinnen sehr von oben herab sagen: Nur Prinzen und Königen ist das bei mir erlaubt. Sie haben so runden Busen und so dralle Glieder, daß einem das Wasser im Munde zusammenläuft; Kaulbach war ein vorzüglicher Schneider, der an ihren schlankem und doch vollem Leibe so viel umhüllende Zier und Falten zu legen wußte, daß alle Reize doppelt reizend zu Tage liegen. Man sieht nichts, was die Sitte zu sehen verbietet, aber man sieht alles, was zu sehen unverboten ist: Ein nackter Arm ist ganz allerliebst nackt. Wohl war F. A. Kaulbach ein Künstler, ein Mann, der die Verehrung seiner Auftraggeber verdiente, dem sie für die liebenswürdige Behandlung ihrer Erscheinung zu Dank verpflichtet sind, der sie zu bestechen wußte durch ihre eigene Schönheit. Wer sollte sich nicht der Meisterschaft seines Pinsels, der Treffsicherheit und Feinheit seines Tones, der Schmuckwirkung jedes seiner Bilder freuen; wem nicht die untrüglich klare Anordnung und die Lebendigkeit jedes seiner Bilder gefallen! Und so gab es noch manch einen in München, der sehr berühmt war und sehr viel konnte, der also ein Recht auf Ruhm hat: Und doch kann hier nicht einmal jeder solcher genannt werden! Hier, wo es sich darum handelt, die Gesamtziele der deutschen Kunst aufzuweisen.

Für die Landschaftsmalerei war die gleiche Aufgabe wichtig, wie für die übrigen Künste: Es hieß Kräfte sammeln, lernen, um den realistischen oder idealistischen Absichten der Zeit besser gerecht zu werden, als bisher; um auch hier den Wert des Bildes auf den künstlerischen, statt auf den gegenständlichen Gehalt zu begründen. Die Kunstgelehrten verlangten Ausweitung des landschaftlichen Sinnes bis zur „Universalität"; so Anton Springer. Welche ungeahnte Fülle von Anschauung steht uns nicht gegenwärtig zu Gebote, sagt er 1859, welche reichen Mittel und Wege, das Auge zu üben, liefert nicht die moderne Wanderlust! Landschaftliche Formen wehen uns heimisch an und sind uns unmittelbar verständlich, von deren Dasein unsere Vorfahren kaum eine Ahnung hatten. Springer lobt den wesentlichen Einfluß, den die wissenschaftliche Bildung



FRANZ VON LENBACH: SEMPER UND SCHWIND

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl





ANDREAS ACHENBACH: MÜHLE AM WALDBACH

Originalaufnahme aus der Dresdner Galerie



auf die Kunst gehabt habe, die vertiefte Naturverehrung. Er habe durch die Hinneigung zum Realismus namentlich der Düsseldorfer Schule ein frisches, kräftiges Leben eingehaucht.

Der Zug der Zeit drängte die Maler in die Ferne. Während die Engländer gerade damals das Reisen aufgaben und unter Constables Einfluß heimisch und einfach zu werden begannen, kam für die Deutschen die Wanderschaft in Schwung. Wer sehen will, was sie aufgaben, der gehe in die Hamburger Kunsthalle, der suche etwa in Wien oder Frankfurt nach den Resten einer bald vergessenen, verachteten Kunst. Da sieht man, was geleistet wurde: Dieses liebenswürdige Vertiefen in den hellen Tageston, diese klare Wahrheitsliebe, diese freundlich hellen Augen, die so ganz anders sahen als etwa ein Fritz August Kaulbach: Vollendete Ehrlichkeit, die sich ängstlich hütete, die Richter zu bestechen; aber das Soll der Kunst aufdeckte, um zu zeigen, daß es mit dem Haben der Natur übereinstimmte. Die Tage kommen noch, so heißt es in der ersten Auflage dieses Buches also 1899, in denen man erkennen wird, welche Last von Schuld auf der Kunstkritik liegt, die die deutsche Landschaft von ihrem Wege abdrängte, sie auf französische und italienische Bahnen lenkte. Die Tage sind inzwischen gekommen, die Jahrhundertausstellungen von 1906 haben sie gebracht. Von Martin Gensler, der die blauen Schatten des Freilichtes zuerst in voller Schärfe erkannte, sagte man einst, er leide an einem Fehler der Augen. Er mußte brauner werden in seiner Kunst, um von ihr leben zu können. Andere drängte man in die Ferne. Fast alle die Heimatmaler vergaß man, die großen Reisenden kamen zu Ehren.

Der für die neue Richtung bezeichnende Maler ist der zumeist in Frankreich, aber nach englischen Vorbildern geschulte Berliner Eduard Hildebrandt, der Maler des Kosmos, wie man ihn nannte: Seine Tätigkeit umgab fast ununterbrochen lautes Trompetengeschmetter. Hildebrandt umsegelte die Erde; er brachte eine große Anzahl farbenprächtiger Aquarelle mit, die durch den Buntdruck vervielfältigt zu den ersten gelungenen Erzeugnissen dieser Kunstart gehörten. Ihm folgte sehr bald Carl Werner, der wenigstens bis nach Ägypten vordrang und auch seinerseits die Frische der Wasserfarben, wie sie die Engländer ausgebildet hatten, zur Darstellung des Orients und Venedigs und ihrer helleuchtenden Töne benutzte. Werners Einfluß auf die italienische Kunst war durchschlagend. Man freute sich auch unter den deutschen Kunstkennern, daß der Wirkungskreis der Realistik durch diese Maler erweitert wurde. Sie solle aber, so hieß es, nicht auf die Neugierde rechnen, nicht bloß Teilnahme am Stoff erwecken, sondern Empfindungen anregen. Man war erstaunt über Hildebrandts Bilder, obgleich man ihm nicht nachzusagen wagte, sie seien falsch; man machte ihm nur die Lust zum Vorwurf, das Auffallende, Seltene malen zu wollen. So urteilt Springer. Es half nichts, daß Hildebrandt versicherte, die Farben, die er gebe, seien dort bei den Gegenfüßlern gar nichts Auffallendes. Es blieb dabei: er male „Phänomene", er erstrebe phantastischen Eindruck und vergesse darüber die Regeln des Aufbaues und der Form, die ihm nur als

Unterlage zur Darstellung von Lichtwirkungen diene. Und das wollte man nicht, das war etwas zu Neues, als daß man es billigen könne; das sei nackter Naturalismus statt des nun schon kritikfähig gewordenen Realismus. Sagte doch Springer, damals ein „Jüngster", der England kannte, von Turner, dieser habe die Wiedergabe des Sonnenlichtes mit beispielsloser Rücksichtslosigkeit mißbraucht. Bis zu ihm folgte die Realistik, wie sie Springer vertrat, den Künstlern noch nicht, und Hildebrandt hatte auch nicht die Kraft, die widerstrebende mit sich fort zu reißen.

Die Reisen der meisten Maler erstreckten sich nur auf Italien. Die dort Schaffenden haben das Wenigste in Frankreich und das Meiste im Lande ihrer Sehnsucht selbst gelernt. In Frankreich war damals in den akademischen Werkstätten für die Landschafter nicht viel zu holen. Die deutschen Maler mußten unmittelbar vor der Natur den Fortschritt suchen. In Italien fanden sie die alte Kochsche Schule im Absterben. Preller und Rottmann hatten kaum noch auf die zu jener Zeit in Rom schaffenden jüngeren Künstler Einfluß. Ja, Preller haßte sie. Der Landschaftsmaler-Janhagel, ruft er 1860 in Rom aus, werde den von ihm nicht minder gehaßten realistischen Bildnismalern bald in die allgemeine Verachtung folgen. Wie traurig, daß diese Leute in der ersten Kunststadt ihr Unwesen treiben; daß die frechste, in Schmutz geborene Kritik der Neuzeit es wage, Cornelius und Overbeck, die feststehenden, zum Himmel emporragenden Säulen alter Kunst anzugreifen. Koch, dieser einzige Mensch, starb wenig verstanden. Schimpf und Schande unserer Zeit! Preller, der Idealist, scheint seine Bemerkungen namentlich auf die Achenbach und auf Anton Springer gemünzt zu haben. Es ist immerhin gut zu wissen, daß auch diese einst von den Alten für elende Abschreiber der gemeinen Natur und für Schandmäuler gehalten wurden.

In Rom kamen und gingen der Künstler viele. Franz Catel, der letzte unter den in Rom tätigen Kochschülern, sagte, Louis Gurlitt habe Italien am besten zu malen verstanden; Kugler fand, er zeige die italienische Natur von einer neuen Seite; Oswald Achenbach schrieb ihm wiederholt, durch ihn habe er Italien malen gelernt. Das Neue war nicht eine erneute Anlehnung an Claude Lorrain oder Elsheimer, wie denn überhaupt die deutschen Landschafter mehr im Gebirge als in den Galerien von Rom ihre Staffeleien aufstellten. Das Ziel war auf eine neue Kunst gerichtet. Der Realismus des Norden sollte mit dem Idealismus des Süden versöhnt werden. Man wollte aus den Rottmannschen Effekten, aus dem ins Panoramenartige überfließenden Stil zu einer einfacheren Kunst, aus der Anwendung derber malerischer Mittel der Feinheit der Naturtöne näher kommen, die Schwingungen der Berglinien, die eigentliche Form malerisch erfassen und doch dabei ein gesetzmäßig sich aufbauendes Bild schaffen, wahr und schön zugleich sein.

An dieser Aufgabe arbeiteten viele Künstler gemeinsam: die Brüder Fries und Achenbach, der Berliner A. Wilh. Schirmer, der von Turner beeinflußt war, der Ungar Karl Markó und jüngere. Sie suchten Klarheit des Aufbaues mit Wahrheit in Ton

und Zeichnung zu vereinen, den Fernblick in seiner kräftigen Modellierung und feinen Tönung, die Hebungen und Senkungen des Geländes in Lichtwirkung und Zeichnung festzuhalten, den Duft oder die Klarheit Italiens mit seiner Formenstrenge zu verbinden. Alle damals in Italien weilenden Maler liebten es, den Abend und den Herbst darzustellen, denn beide gaben der Natur jenen Braunton, den sie anstrebten. Völlig verpönt war das leuchtende Grün. Der deutsche Frühling war für sie eine malerische Unmöglichkeit, wie seine Farben auch der ganzen Pilotyschule fehlen. Die kunstgeschichtliche Entwickelung der Malerei hatte in allen Gebieten auf den braunen Grundton der Bilder geführt. Man sah die hellere Färbung, wie sie fast allein die Hamburger aufrecht erhalten hatten, als veraltet, hart, kalt an. Künstler und Kunstfreunde gewöhnten das Auge an den tieferen Ton, fanden von nun an diesen vorzugsweise in der Natur, namentlich dort, wo ihnen die Natur malerisch erschien. Der Kreis schönheitlichen Empfindens war damit geschlossen: Man hatte einen festen Begriff idealer Landschaft durch die Kunst aufgestellt, suchte in der Natur das diesem Entsprechende und empfand nur dieses Wiedergefundene als künstlerisch schön. Natur und Kunst bestätigten sich gegenseitig. Die eigentümliche Mischung von braunen Halden und bläulichen Schatten in den Bergen der oberitalienischen Seen oder des Volskerlandes, das warme Braun des dürren Grases der Campagna, das prickelnde Abendlicht in den graugrünen Oliven, diese im Bild so beliebten Töne waren in der Natur vorhanden. Man soll nicht glauben, daß diese Bilder nicht wahr seien. Wer die Welt mit Maleraugen zu sehen gelernt hatte, fand sie zu seiner herzlichen Freude in Italien wieder.

Es kam später die Kunst auf, in der Natur das Blau zu sehen, die Auflösung der Bilder in bläulich-weißem Licht zu beobachten. Es ist nicht minder wahr als das Braun, ja, es ist deshalb wahrer, weil es die häufigeren Natureindrücke gibt. Schlecht beraten scheinen aber jene, die von den Leitenden nur mitgenommen sind, nicht malen wie sie sehen, sondern wie diese lehrten; schlechter noch beraten sind jene, die andere für blind halten, weil sie anders sehen. Bei den Malern der fünfziger Jahre wurde das warme Sonnenlicht, das in der Natur so oft weiß ist, freilich stets ockerfarbig, gelb. Ein gelblicher Ton hieß in der Werkstättensprache warm. Am wenigsten folgten dieser Richtung die Münchener, Morgenstern und die Seinen. Sie traf noch für lange Zeit die Mißbilligung oder Nichtbeachtung, während die neurömische Landschafterschule seit den fünfziger Jahren den lautesten Beifall fand, zu jener Zeit, da sie das beste an ihr, die farbige Unbefangenheit, den römischen Zielen der Farbengebung opferte.

Das große Ziel in der Landschaftsmalerei jener Zeit lag darin, einen weiten Blick in die Natur in ein Bild zusammenzufassen und auf der Leinwand malerisch beherrschen zu lernen; den großen malerischen Gegenstand zu beherrschen, nicht wie bisher, durch Künste des Aufbaues: rechts ein dunkler Baum, links ein dunkler Baum, ein Halbschatten im Mittelgrund, der Vorder- und Hintergrund trennt. Jetzt galt es, Tiefe ins Bild zu bringen, das Auge einen weiten Weg im Bilde wandern lassen, die Feinheiten der Abtö-

nung der Form zu erfassen, den Ausblick ohne solche derbere Kunstgriffe durch Feinheit der Tönung zu einem Bilde zu gestalten. Das wollte erlernt sein und wer das erreichte, der hatte die Kunst wieder um ein gutes Stück vorwärts gebracht. Es war unmöglich, sich gegen die Fortschritte der Malerei zu verschließen, gegen die breitere, tonigere Behandlung des Pinselstriches, gegen die sichere Beherrschung der Farbe, gegen die größere Übereinstimmung der Gesamtwirkung; man konnte die Vorteile nicht ablehnen, die die Geschichtsmalerei dem Schaffenden darbot. Der in Rom im Kreise von Künstlern und Kritikern wie Adolf Stahr, Hermann Hettner und anderen lebende Dichter Friedrich Hebbel kennzeichnet gut die Aufgabe der Landschafter jener Zeit, die verwirrende Masse der Eindrücke durch den siegreichen Künstlerblick zu klären, in seinem Sonett an meinen Vater, das er wohl auf der Reise nach Wien 1846 schrieb.

Ich dachte dein, als ich die Herrlichkeiten
Der Steiermark vom Berg herab erblickte
Und im Empfindungsnebel fast erstickte,
Weil mir die Kraft gebrach, ihn abzuleiten.

Denn wer, wie du, in nebelhafte Weiten
Den Künstlerblick so oft schon siegreich schickte,
Und sicher war, daß keine ihn verstrickte,
Vermag auch dort mit der Natur zu streiten.

Zwar werde ich dir nie die Hand mißgönnen,
Doch könnt' ich dir das Auge fast beneiden,
Vor dem des Chaos Formen nicht bestehen.

Ich möchte Bilder schauen, nicht machen können,
Und bloß, um nichts vom Häßlichen zu leiden,
Denn niemals hat's der Maler noch gesehen.

Im Streite mit der Natur Bilder schauen; die Natur sehen, aber aus ihrer Erscheinung unbefriedigender Fülle das Malerische herausreißen, also in ihr das Kunstwerk finden; und das Gefundene wahr wiederzugeben — das war das Ziel.

Die älter werdenden Realisten der Düsseldorfer Schule rechnete schon Franz Kugler um 1848 zu den Klassikern der Landschaft. Sie wurden zu solchen vollends in den späteren Jahrzehnten. Die beiden Achenbach lösten sich als glänzende Sterne dieser Kunst aus dem sie umgebenden Kreise ab. Andreas Achenbach behielt in den Augen der älteren Kritiker freilich einen romantischen Beigeschmack: wir sehen ja in einem lieben altbekannten Gesicht noch Züge der Jugend, die ein Fremder nicht ahnt. Seine Zeitgenossen sahen in ihm schon eitel Realismus. Er machte sich, sagte 1887 Ludwig Pietsch, von den herkömmlichen Brillen frei, durch die Stilisten und Idealisten die Natur ansahen, für die Italien noch lange die erwünschte Quelle gewesen ist; die dort die Natur nach hergebrachten, von Poussin und Claude Lorrain abgeleiteten Gesetzen und Regeln der höheren Kunstschönheit ummodeln und anordnen zu müssen glaubten! Man glaubt einen Späteren zu hören, der etwa über Liebermann schreibt und Achenbach die

Leviten liest. O du heiliger Böcklin, sagte im selben Jahre Stauffer-Bern, du bist wirklich der einzige, der bis dahin Wasser und Meer gemalt hat. Achenbach und Genossen malen auswendig, nicht auf unmittelbare Beobachtung gegründet: Seifenschaum und Mehlsuppe und Pinselturnerei, aber kein Meer. Das ist Spezialistentum, ruft er weiter aus: Achenbach hat seit dreißig Jahren beinahe nichts, gar nichts gemalt als immer dasselbe sogenannte sturmgepeitschte Meer oder denselben Mühlbach mit derselben Mühle in derselben Stimmung! Es war, sagt Pietsch dagegen, als habe Achenbach erst die Maler die unbegrenzte Verschiedenheit, den unerschöpflichen Reichtum des Meeres erkennen gelehrt, das er mit unvergleichlicher Tatkraft, leidenschaftlichem, dramatischem Leben schildert! Da kann nun jeder sich seinen Achenbach aus der Kritik heraussuchen, wie er ihm paßt. Tatsächlich ist nur, daß er den in den Niederlanden und von Everdingen angeregten, in Norwegen aufgenommenen bläulichen, kälteren Ton, und die Düsseldorfer Spitzmalerei 1844 in Italien aufgab, sich dort einer inzwischen schon fertigen Auffassung anschließend, die Breite des Vortrags und die Tonigkeit der farbigen Behandlung annahm. Aber er fügte ihr einen bestechenden Reiz für das Bewegte, Lebendige hinzu, für das fließende Wasser, die stark sich auftürmenden Wolken, die Stürme auf Land und See, für eine Dramatik, wie sie neben ihm namentlich Calame entwickelt hatte. Er hat Ausgezeichnetes auf diesem Gebiete geleistet, und Pietsch hat ein gutes Recht ihn zu feiern; aber er hat dasselbe mit immer geringerer geistiger Anstrengung fortgemalt, und wer nur den alten Achenbach kennt, durfte über ihn urteilen, wie es Stauffer tat.

Noch im Alter begrüßte Oswald Achenbach meinen Vater als jenen, der ihn Italien darstellen gelehrt habe. Dieser aber hat sich immer dahin geäußert, Achenbach habe ihn weit übertroffen. Ohne Neid ließ er ihm unbedingt den Vortritt, den er auch in der Öffentlichkeit durchaus besaß, da er bald als einer unserer ersten Landschafter neben seinem Bruder galt. Welcher Reichtum im Ton, im Gegenstand: Ein Raketenfeuer an Glanz, Funkeln, Leuchten, ein sprudelnder malerischer Geist von ganz außerordentlichen Fähigkeiten. Es muß dem Maler überlassen bleiben, was er im Bilde geben will. Die Zeit der Einfachheit im Gegenstande, der Entsagung auf dessen Schönheit, die in den neunziger Jahren herrschte, hat sich über das Zuviel bei Oswald Achenbach lustig gemacht. Welchen Aufwand an Bauten und Bäumen, an Lichtwirkungen und Menschen, an Staub und Sonne in seinen ruhmredigen Bildern, um die gewünschte Wirkung zu erzielen. Es scheint, als wolle er Italiens Ehren verkünden; als male er in der Absicht, den Fremdenverkehr zu heben!

Auch in München ging der Braunton der Zeit nicht spurlos an den Malern vorüber, die man dort im Gegensatz zu Rottmann Stimmungsmaler nannte. Aber sehr rasch wurde man sich dort klar, daß die Akademie, an der Cornelius die leitende Stellung hatte, wie jene deren Leiter Wilhelm Kaulbach war, für eine feinere Naturbeobachtung keinen Raum ließ. Man mußte die Kunst an anderer Stelle suchen, wenn man über die

Art der nordischen Künstler und des Bürklein und Heinrich hinaus wollte. Ed. Schleich zog in die Niederlande, nach der Bretagne. Er wollte sichtlich die Quelle kennen lernen, aus der die Franzosen jener Zeit Frische tranken: Es sind die Gegenden, die Bonington und andere Engländer der Welt als höchst malerisch erschlossen. Von da kehrte er heim und lernte aufs neue das Malerische der Heimat erkennen. Das Entscheidende dabei war doch, daß Morgenstern in der Umgebung Münchens sitzen blieb, auch hier zwar das braune Dachauer Moos bevorzugend, aber doch ohne die Absicht es klassisch umzugestalten. Vor allem Rahls berückendes Künstlertum riß die Maler mit fort, farbiger, tieftöniger, einfacher und breiter zu werden. Friedrich Voltz ging in den vierziger Jahren nach Belgien. Er lernte dort die Kunst, wie sie von Troyon ausging und bald weltbeherrschend werden sollte. Die Brüder Albert und Maximilian Zimmermann suchten in Ruysdael Rettung: Er lehrte sie auch die heimische Natur erkennen. Anton Zwengauer malte seine die großen Stimmungen der abendlichen Natur anrufenden Bilder, Adolf Lier ging zu Dupré, um aus der Spitzmalerei und dem wohl abgewogenen Aufbau zu freierer Behandlung zu gelangen. So entwickelte sich in München eine Malerei, die sich mit der englischen eines de Wint oder Cox deckt, klare Aussichten in die Weite in etwas gesteigertem Ton gibt. Man lernte durch Lier von den Franzosen vor allem eines: daß das Bild Raumtiefe erhält durch das Zusammenstellen der beiden großen Hauptrichtungen der Natur, die Wagrechte und die Lotrechte; man nahm von Daubigny und seiner Schule dies Gesetz auf, das später in den Arbeiten Marées zum vollen Bewußtsein kam. Daher die Liebe der Münchener für die Ebene, für den Chiemsee mit seinen flachen Ufern, ihre Freude an großen, flach hinziehenden Wolkenbänken. Aber es war eine Schwäche der Münchener Landschaft, daß sie sich an Fremdes anlehnte; auch sie kam nicht zum Schaffen aus erster Hand, sie bildete nicht weiter, was am Ort vorhanden war. In einer Zeit, in der die ganze deutsche Kunst nach Frankreich umschwenkte, folgte sie der Marschrichtung: Männer wie der Belgier Edmond de Schampheleer, der lange in Deutschland tätig war, vermittelten diesen Umschwung.

Die für deutsches Wesen, namentlich für die Folgezeit des Schaffens entscheidende Kunst blieb aber trotz allen realistischen Versuchen die alte idealistische Landschaft, wie sie von Koch herstammt, wie sie Preller und I. W. Schirmer fortführten, und wie sie in Arnold Böcklin und Hans Thoma fortlebte und blühte.

Schirmer war der eigentliche Gegensatz zu der auf Lessing und die Hamburger zurückführenden Schule, obgleich beide Führer in Düsseldorf und Karlsruhe gemeinsam miteinander wirkten. Die Frage, die den Kreis um Achenbach von den um Schirmer trennte, war, ob die Wahrheit und Schönheit der Natur allein ein Bild machen könne, oder ob noch ein Gedanke dazu gehöre. Mir ist als Atelierbesuch, sagte mein Vater, ein Bauer lieber als ein Gelehrter; der Bauer erkennt, ob ich eine Eiche oder Buche, Buchweizen oder ein Kornfeld male; der Gelehrte will immer was am Bild erklären; er sucht etwas darin; er guckt nicht auf die Leinwand, sondern hinter die Leinwand. Die-

ses Gucken hinter die Leinwand entsprach dem Geiste der Zeit. Man nannte die schlichte Naturdarstellung naive Poesie, sie erschien wie Volksgesang; vom reifen Künstler forderte man aber bewußte Dichtung, Kunstgesang. Schirmer lieferte diesen. Feuerbach erzählt von ihm, er sei ein dicker, knorriger Mann gewesen, der durch seine teutonischen Eichenwälder eine Art von Düsseldorfer Berühmtheit erlangt hatte. Seine Arbeiten zeigten eine gewisse Derbheit, und man hätte sich ihren Schöpfer wohl als einen kräftigen Mann denken können; aber er barg unter der Hülle seiner Biederkeit eine schwankende, leicht zugängliche Seele. Das sind Vorwürfe, die man im Grunde alle für Lob nehmen kann. Jedenfalls hat Feuerbach darin recht, daß Schirmer den Einflüssen der Zeit nachgab. Er schuf historische Landschaften, die aber weniger, wie jene Prellers, auf Zeichnung, als vielmehr, obgleich sie als Kartons entworfen waren, auf Farbe berechnet sind. In diesen stellte er sinnbildliche Vergleiche zwischen den Tageszeiten und Lebensarten an, die er nach Art biblischer Gleichnisse fortspann. Vorsichtig baute er seine Bilder aus fleißigen Studien zusammen; vorsichtig griff er, sich selbst mißtrauend, zu fremden biblischen Darstellungen, um durch deren Einflechten in das Bild diesem Gehalt zu geben, sie zu biblischen Landschaften zu erheben. Sieht man die Reihe der gleichzeitigen Kritiken durch, so findet man auf ihn eine ganze Flut lobender Beiworte ausgeschüttet, die so gelehrt und schwungvoll sind, daß man sie, wenn man selbst einigermaßen Augur ist, mit verständnisvollem Lächeln begrüßt. Er hebe das Plastische in der Natur mit besonderer Kraft hervor, finde aber nicht die hinreichend warme Farbe; er bilde jede Einzelheit sorgfältig nach der Natur, biete jedoch wohl der Phantasie, nicht aber dem Herzen Speise; er bringe wohl eine gemütvolle Darstellung des wahren Seelenaffekts der Natur zuwege, idealen Duft dichterischer Empfindung, aber er entbehre jener liebenswürdigen Hingabe an den Gegenstand, der naiven Poesie des unbewußt schaffenden Künstlers. Mag sich nun aus all diesen Urteilen der Leser selbst einen Vers auf den Maler oder auf die Kunstrichter machen — eines steht fest, daß beide einander nur selten recht verstanden.

Vielleicht ist es einem Nachlebenden leichter, sich in Schirmers Kunst zurechtzufinden. Er hatte Achtung vor der Naturwahrheit und konnte nicht, wenigstens nicht in jüngeren Jahren, mit den Dingen in der Landschaft so umspringen, wie es Rottmann tat. Er war feinsinnig genug, um in der Natur mehr zu sehen, als Ton und Massen. Wenn er fleißig arbeitend vor der Natur saß, spielten sich in ihr vor seinem Geist Vorgänge ab, die er nicht festzuhalten vermochte. Er sah den Erlkönig in den alten grauen Weiden, ganz wie Schwind, aber er konnte nur die alten Weiden malerisch wiedergeben. Das ist der Zwiespalt seines Schaffens. Und da suchte er denn fleißig zusammen, was in seine Landschaften hineinpaßte, lehnte sich an Bibel und Dichtung an, um durch sie seine Stimmung zu erklären, die er weder durch die Kraft der Töne noch durch die Kraft der Einbildung auszudrücken vermochte. Wenn Riegel die innere Zusammengehörigkeit dieser Bilder rühmt, so gefällt ihm gerade das, worin Spätere die Schwächen der

Bilder erblickten. Nehme man aus ihnen, sagt er, die Gestalten heraus, so nehme man ihnen den „Charakter“. Wer das wolle, habe Schirmers Absichten nicht begriffen, seine durchweg dichterischen, tief empfundenen Schöpfungen nicht verstanden, da Handlung, Art der Natur und Stimmung der Landschaft eines seien, das Ganze erst aus dem innigsten, ungezwungensten Zusammenhang dieser Teile entstehe. Riegel sah wohl, was Schirmer wollte, aber er scheint mir das Erreichte zu überschätzen.

Wie diese Teile aber zu einem zu schaffen seien, das hat den Franzosen Corot und den Deutschen Böcklin gelehrt, Schirmers größter Schüler. Erst verhältnismäßig spät kam Böcklin mit sich ins klare. Er war in den Niederlanden, in Paris gewesen, kam 1850 nach Rom. Dort stand er vor allem Heinrich Franz-Dreber nahe, einem Schüler Ludwig Richters, der ja auch wie Schirmer als Maler Italiens zur historischen Schule gehörte. Wenn man Franz Drebers Barmherzigen Samariter von 1848 und seine Idyllische Landschaft von 1858, beide in der Dresdener Galerie, mit gleichzeitigen Bildern Böcklins vergleicht, in Farbenbehandlung, Verhältnis von Landschaft zu den in ihr dargestellten Menschen dichterischer Auffassung, so erkennt man deutlich, daß Böcklin ein Sohn der alten, später so verhöhnten geschichtlichen Landschaft ist.

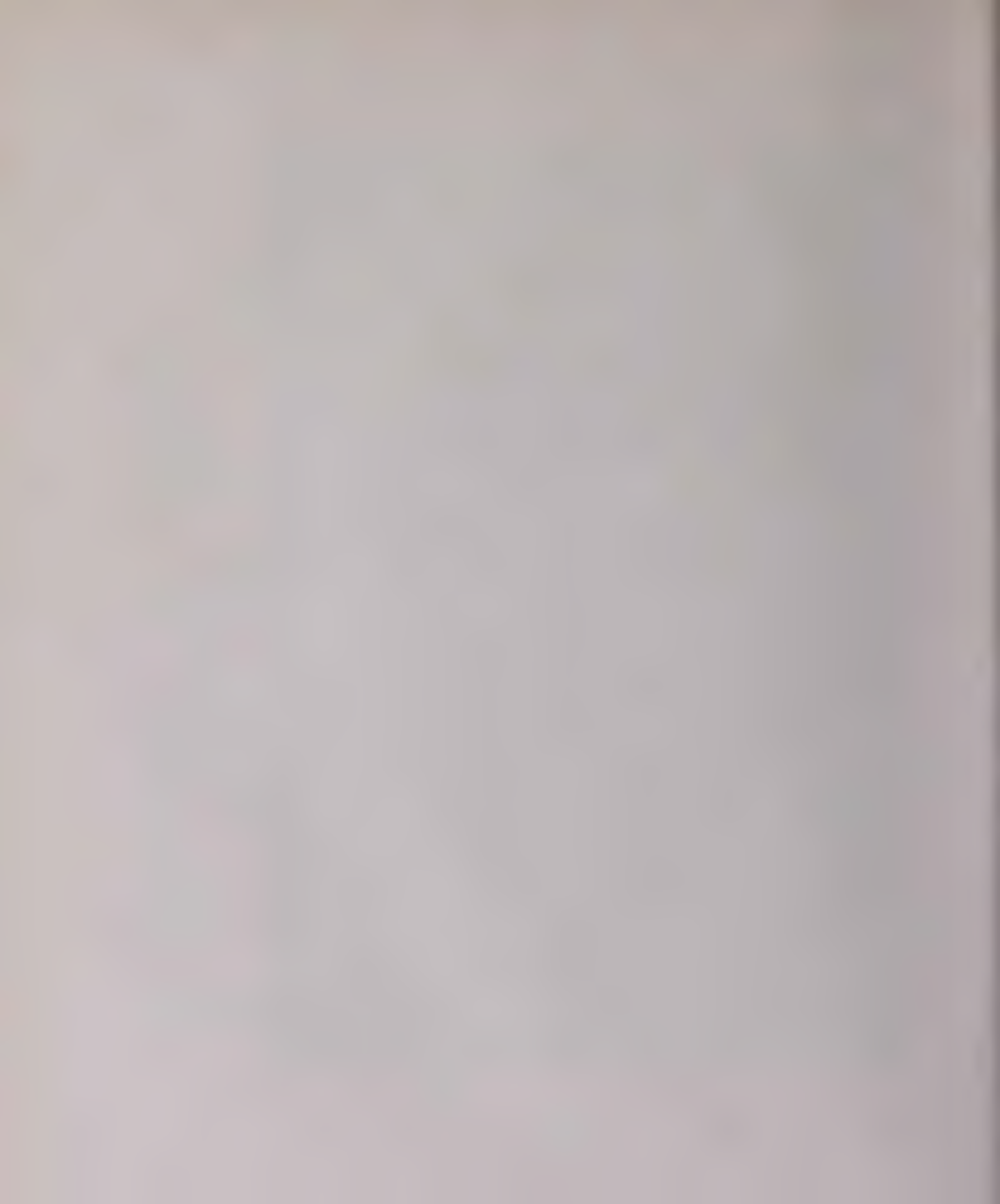
Erst zu Ende der 1850er Jahre wurde man auf ihn aufmerksam. Die Münchener Künstler, die Corot und Millet, die Cazin und Moreau gesehen hatten, begannen sich mit ihm zu beschäftigen. Das Jahr 1860 war für ihn entscheidend. Plötzlich waren aller Augen auf ihn gerichtet. Er wußte die alten Sagen in die italienische Landschaft hineinzudichten, aber nicht, indem er die fertigen Gebilde in eine malerische Heimstätte stellte und nicht, indem er für eine Gegend die passenden Leute aussuchte, sondern durch einen eigentümlichen Vorgang des Gebärens beider Bestandteile seiner Bilder aus einem Wurf. Einem so feinen Beobachter wie Vischer entging die Bedeutung des Meisters nicht. Böcklins Pan, seine verliebten Faune, sagt der schwäbische Philosoph, sind überzeugend, lebensvoll, stimmungsreich gegeben, so daß man den Seelenvorgang, der solche Traumbilder der Alten, solche dunkle sagenhafte Vorstellungen erzeugte, angesichts der Bilder leicht und schnell in sich wiederholt. Die einsame, wilde Berghöhe stimmt gespenstisch, und irgend ein Laut, ein Schall in der Wildnis vergrößert sich der scheu gewordenen Einbildung zum geisterhaften Ruf einer dunkel geahnten Naturgottheit. Dennoch bleiben für Vischer die Bilder „geniale Spezialitäten“. Böcklin, sagt er, will nicht bloß Landschafter sein, er ist ein Dichter, er will erzählen. Im Vereinen beider Kräfte entsteht ein zwischen Landschaft, menschlichem oder sagenhaftem Lebensbild schwankendes Ganzes; es ist sowohl dies wie jenes, eben darum aber weder dies noch jenes. So urteilte der Ästhetiker romantischer Schule.

Böcklins Entwickelung gab ihm in dieser Ausführung recht. Er wurde vorwiegend eines: der Erzähler. Er trennte später zumeist Landschaft und Gestalt, indem er einem von beiden das Übergewicht gab. Im Grunde genommen hielt man zu jener Zeit Böcklin nur für eine wilde Hummel im Blumengarten der deutschen Kunst, über deren Sum-



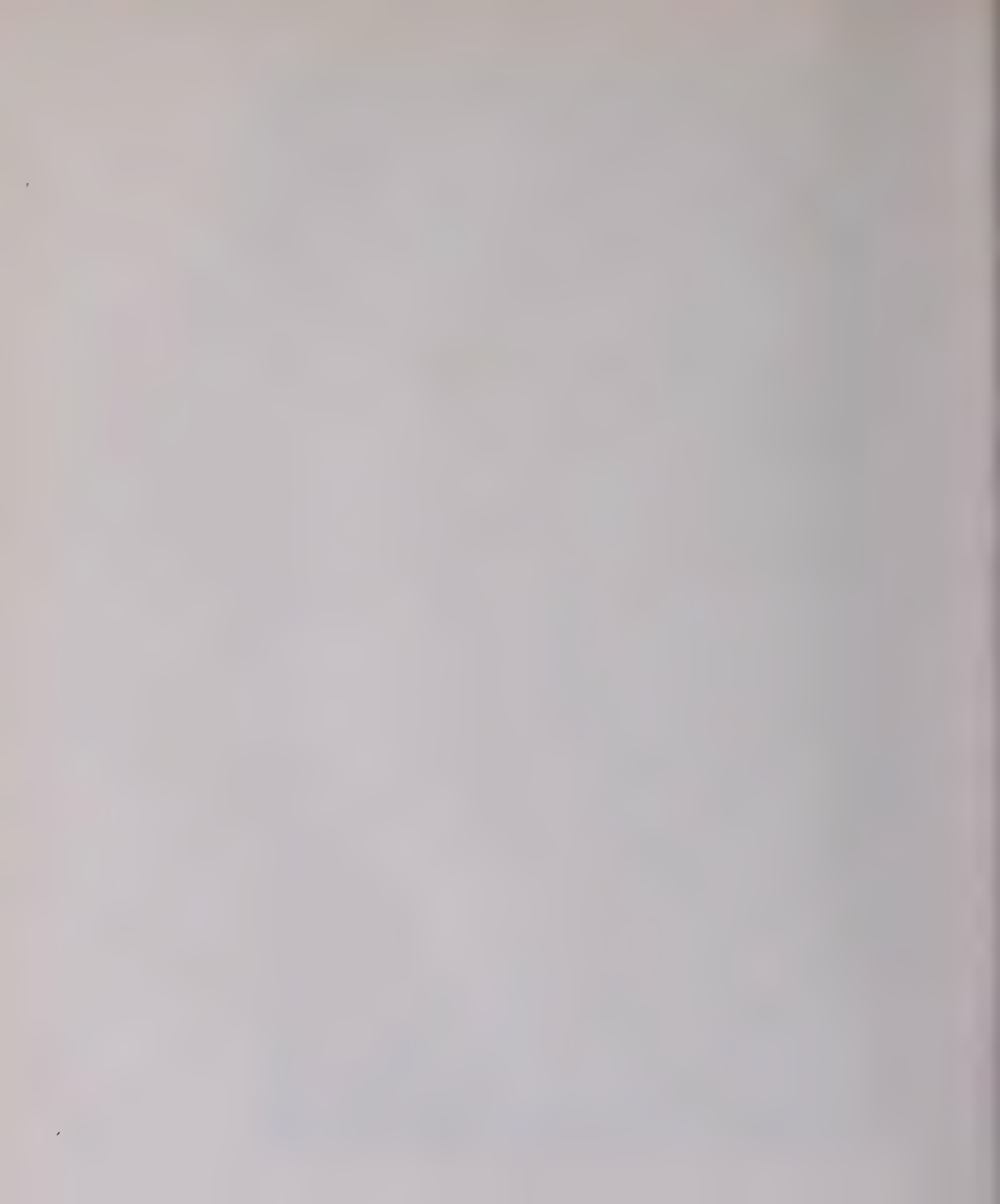
ARNOLD BÖCKLIN: VILLA AM MEERE

Verlag der Photographischen Union





CHRISTIAN RAUCH: KÖNIGIN LUISE IN CHARLOTTENBURG



men sich die Leute von Laune freuten, die Ernsten und Besonnenen ärgerten. Die Düsseldorfer sahen in seinem Pan den Pariser Realismus von Courbet und Genossen, eine ruppige, struppige Natur in ruppiger, struppiger Weise dargestellt — Modekunst, die zum Glück nur so lange währt, wie die Mode. Das sind aber vereinzelte Stimmen. Die Kritik nahm Böcklin damals im ganzen günstig auf. Titus Ullrich, ein einflußreicher Berliner Kritiker, nannte die Stimmung der geistreichen Bilder ganz unvergleichlich naturtreu und geheimnisvoll zugleich; Julius Meyer, der damals mitten im Münchener Künstlerkreise lebte, feierte den Künstler namentlich um der Landschaften willen, die im Beschauer die dem Maler eigene träumerische Empfindung erregen. Aber er erschrak schon vor der anwachsenden Abenteuerlichkeit, dem Barocken des Beiwerkes, das die Landschaft nicht einfach begleite, sondern von sich aus bestimme; Böcklin führe in eine fremdartige, unwirtliche Natur, er reiße ein Stück aus dieser heraus, dem die ruhige Wirkung fehle. Auch Pecht, dessen Urteil sich vollends mit dem der führenden Münchner Künstler decken dürfte, meint, das gespenstige Wesen in Böcklins Bildern sei französischer Herkunft; er klagt noch 1888 über die barocke Form seiner späteren Arbeiten, die nach und nach ganz ungenießbar geworden seien. Graf Schack, der 1859 Böcklin nahe trat, rühmt seine „Originalität". Obgleich diese keineswegs zu den notwendigen Eigenschaften eines bedeutenden Künstlers gehöre, müsse er doch Böcklin dieses Beiwort zulegen. Seiner Ansicht nach ging der Künstler von Poussin aus, schaffe aber aus dem Gestaltungssinne der Griechen, und stehe in seinen frühen Bildern, und das seien seine besten, nicht auf eigenen Füßen. Auch er weicht vor Böcklins späterer Entwickelung zurück. Das bewies sein Verhältnis zu dem jetzt in Dresden befindlichen Frühlingsreigen, den Schack als mißraten zurückwies. Franz Reber fand noch 1876, daß, ehe man sich ernst mit Böcklin beschäftigte, man warten müsse, bis er das Herumtasten überwunden, das rechte Maß gefunden habe. Reber selbst hatte dies schon längst in pflichtmäßigem Besitz, denn er war Professor der Kunstgeschichte.

Auch Böcklin und neben ihm Thoma fanden das rechte Maß. Es sah freilich ganz anders aus, als ihre Gönner und Nichtgönner meinten. Sie überwanden die Schule und wurden selbstgerechte Künstler.

Die Bildhauerei pflegte vor allem zwei Aufgaben: das Bildnis in Form der freistehenden Statue und das antikisierende Sittenbild.

Die Statue ist ihr zum wahren Unheil geworden. Ganz Deutschland ist übersät mit den allerlangweiligsten Königen, Generälen, Kirchenfürsten, Staatsmännern, Dichtern, Gelehrten und Künstlern, um die sich im Grunde von dem Augenblicke an, in dem die Bildsäule enthüllt ist, kein Mensch mehr kümmert. Als ihrer noch weniger waren, stritt man wohl noch darüber, ob dieser oder jener Mann Berechtigung zu jener höchsten ihm erwiesenen Ehrung habe. Unser Volk hat mit seinen Denkmälern wie ein Fürst gewirtschaftet, der mit seinen Orden oder Titeln zu freigebig ist: es hat seine Ehrungen im Wert heruntergebracht.

Nach den Freiheitskriegen hatte Schadow die ersten Werke geschaffen, seit Rauchs Emporkommen blieb auch fernerhin Berlin die entscheidende Stadt. Bildsäulen sind selten freie Schöpfungen des Künstlers; sie werden bestellt, und der Besteller knüpft an den Auftrag seine Bedingungen. Hier war dies König Friedrich Wilhelm III. Von ihm ging schon auf Schadow ein Zug zum nüchtern Tatsächlichen über. So auch auf Rauch. Man kann diesen Zug deutlich am Werke sehen in der Geschichte vom Entstehen des Grabmals für die Königin Luise in der Charlottenburger Gruft. Nicht die ideale Frau und Königin wollte der Besteller im Bilde sehen, sondern sein Weib in ihrer Schönheit und Güte. Er überwachte den einstigen königlichen Kammerdiener ängstlich, daß er den Reiz ihres Wesens nicht einem allgemeinen Schönheitsgefühle opfere; er war täglich um ihn, um ihn festzuhalten am Tatsächlichen. Die Arbeit, die Rauch hier mit der Treue des deutschen Dieners und mit der Verehrung des Preußen für sein Herrscherhaus im Kampf mit dem hartköpfigen Zeitgeschmack leistete, hat sich trefflich belohnt. Er schuf dem Volke eine dem Gedächtnis sich einprägende hohe Gestalt, wohl in Behandlung von Körper und Faltenwurf eine Nachbildung antiker Gewandstatuen, aber doch so voll Eigenem, Zeitlichem, daß das Werk zu einem Merkstein in der Entwickelung der Kunst wurde.

Vergleicht man Rauchs Bildsäulen von Männern seiner Zeit mit jenen Thorwaldsens, so zeigt sich eine überraschende Wendung des Schülers zum Realismus. Augenfällig ist die moderne Tracht. Mit klassisch verkleideten Helden durfte man den Berlinern und dem preußischen Volke nicht kommen, kurz nachdem der Kolben der Landwehr das unter dem Blühen von Dichtung und Denkarbeit Verlorene, Verträumte wieder zur Not hereingeholt hatte. Das hatte Schadow doch hinreichend deutlich gelehrt, daß auch in richtiger Kleidung eine Bildsäule möglich sei. Die Gebildeten freilich schwankten. Aber Friedrich Wilhelm III. befahl einfach, so bei dem Denkmal für Friedrich Wilhelm I., daß die Gestalt dieselbe Uniform trage, wie auf Pesnes Bilde im Schloß. Damit war eine langwierige Auseinandersetzung glücklich verhindert. In Rauchs Bildsäulen Scharnhorsts, Bülows, Blüchers steckt freilich ein auffallender Rückgang gegen jene Tassaerts und Schadows am Wilhelmplatz. Von jener Kunst, den Menschen schlicht zu erfassen, so wie er ist, und ihn demgemäß schlicht darzustellen, wie sie Schadows Zieten aufwies, ist nur ein Rest übrig geblieben. Die Absicht, den Mann über seine Erscheinung hinaus zum Träger seines Werkes zu machen, führte zur Verallgemeinerung; die Schwierigkeit, die Kleidung bildnerisch zu behandeln, jene Kleidung, ohne die ein Blücher dem Volke nicht der Marschall Vorwärts ist, führte zu allerhand schönfaltigen Kunststücken, zu einem künstlerischen Wortschwall in Mänteln, naß am Beine sitzenden Hosen, zu vielseitig gewendeter oft unruhiger Körperhaltung.

Aber gerade um dieser stilistischen Schwächen willen ertrug man Rauchs Realismus. Die Menge fand ihre Helden, die Ästhetiker wurden durch die Anklänge an Klassisches beruhigt. Die Trachtenfrage war erst recht in Fluß gekommen. Des Königs Befehl

schuf sie nicht aus der Welt. Schinkel sagte, die Kleidung von heute sei kein Kostüm, sondern nur Mode, die veralte und lächerlich werde; man müßte, so groß die Gefahr sei, ins Theatralische zu fallen, eine ideale Tracht erfinden oder sinnreich im Altertum suchen, das Kleid der Artung des Helden entsprechend bilden. Rauch war bald zu dieser Ansicht bekehrt. Namentlich einen Dichter wie Goethe konnte er sich nur im Mantel des Sophokles vorstellen, sobald es sich um ein Denkmal, nicht bloß um ein kleineres Bildwerk handle. Vor allem aber war ihm das Bilden von überlebensgroßen Hosen, Röcken, Knöpfen und Stiefeln herzlich langweilig; mit Recht sehnte er sich nach der eigentlichen Aufgabe des Bildhauers, nach dem Nackten. Doppelt langweilig war das Zeitgewand aber unter der Herrschaft einer Ästhetik, die dem Bildner verbot den Stoff kenntlich zu machen: Nur ein ideales Gewebe wurde anerkannt, das es in Wahrheit nirgends gab; dessen blechern steife Falten daher am Gliedermann mühsam in nasser Leinwand gelegt werden mußten. Mithin war eine Reihe von wirkungsvollen Mitteln zur Belebung der Gestalt verboten, unter der Drohung, daß sie zu fluchwürdigem Realismus führen.

In Wien hatte Franz Zauner, noch einer von den Alten — er war 1746 geboren — dem Kaiser Josef II. 1806 ein Denkmal ganz klassischer Haltung geschaffen, ein hochstehendes, freilich in jener Zeit nicht modernes Werk. Denn Kaiser Josef II. war für die Wiener von damals schon oder noch eine unverstandene Größe; seine kirchlichen und gesellschaftlichen Absichten waren vergessen, wurden meist verabscheut. Der alte Fritz, Blücher und die Ihrigen lebten aber, obgleich auch sie bereits gestorben waren!

Wie sollte man nun in Berlin Friedrich den Großen ehren? Man schritt die ganze Reihe klassischer Denkmalformen ab: das Viergespann mit dem alten Fritz als römischen Triumphator; die Trajansäule, wobei man auch an die Vendômesäule in Paris dachte, den Triumpfbogen, die Gedächtnishalle, das Ehrenforum, das Septizonium. Schinkel und Rauch wollten Friedrich barhäuptig und natürlich antik, reitend sehen. Friedrich Wilhelm III. entschied für die Trajansäule und den König im Gewand seiner Zeit; er war durch seine Künstler wohl von der unglücklichen Bauform, nicht aber davon abzubringen, daß der alte Fritz als alter Fritz darzustellen sei. Der Dreispitz, der Zopf machte Rauch schwere Bedenken. Solange Friedrich Wilhelm III. lebte, wurde die Sache hingeschleppt; erst unter Friedrich Wilhelm IV. kam man zur Feststellung der Absichten. Selbst unter dem Romantiker auf dem preußischen Thron blieb es bei der echten Tracht und dem Hut; das Berlinertum, vertreten durch den König, und das preußische Bewußtsein haben nochmals dem Idealismus einen schweren Schlag beigebracht. Das Werk entsprach seiner Entstehung: Rauch hat sich meisterhaft aus der Schlinge gezogen. Er schuf einen Reiter, dem man ansieht, wie schwer es Rauch wurde, die Einheitlichkeit zu wahren, das Ganze durch den Kopf des Königs zu beherrschen, Gewand, Roß, Sockel diesem Eindruck unterzuordnen. Es ist der Vorwurf, den man ihm machte, daß für diesen Platz, auf so hohem, reichem Sockel die Gestalt zu genre-

haft sei, wohlberechtigt. Aber es ist doch der alte Fritz, und als solcher ist er unverwüstlich ins Gedächtnis der Nation eingeschrieben!

Bezeichnend für das Denkmal ist der Sockel. Welcher Überschuß an Gedanken: Reiter, Fußgänger, bildartig geschilderte Vorgänge, Genien und was alles noch mehr. Der ganze Generalstab des Königs, darunter Gestalten, die zu Rauchs Bestem gehören: was hat man sich über diesen Inhalt den Kopf zerbrochen. Endlich hat man noch Tafeln mit Namen angebracht, damit keiner von des Königs Helfern vergessen werde. Wie hat man sich empört darüber, daß die Denker der Zeit, selbst Lessing und Kant unter den Pferdeschwanz zu stehen kamen! Aber wohl mit Unrecht: Denn der alte Fritz hätte sie ja doch auch dorthin gestellt! Selbst Voltaire!

Das Recht der neuen Kleidung war aber wieder einmal bestätigt worden. Selbst Thorwaldsen fügte sich ihm, indem er den Schiller für Stuttgart zwar im Mantel und mit offener Brust, doch in dem Kleide darstellte, das Schiller getragen hatte. Aber als sich Ernst Rietschel entschloß, für Weimar Schiller und Goethe im Zeitkleide zu bilden, entgegen Rauchs, seines Freundes, Ansicht, rief die Frage wieder vielerlei erregte Beantwortungen hervor. Die Ästhetiker fanden es einfach unwürdig, einen Denker seinem Volke in Hosen und Rock aufzutischen; sie fanden in Rietschels Gruppe keinen anderen Fortschritt, keinen weiteren Realismus als den in der Kleidung. Und da es ihnen auf den Geist vor allem ankam, sahen sie diese in den Vordergrund sich drängende Formenfrage für eine einfache Herabwürdigung der höheren Absichten Rauchs an. Dazu kam der Streit, ob in Schillers oder Goethes Hand der Kranz gebühre und andere Geistreicheleien mehr. Denn im Grunde war die Hosenfrage doch nicht die höchste in der Kunst: es handelte sich doch wohl darum, einen Mann im Bilde zu neuem Leben zu erwecken, zu machen, daß sein vergängliches Dasein durch Marmor oder Erz dem Beschauer zu einem dauernden werde. Der Mann und die Kraft, mit der seine Verwirklichung erreicht wird, sind doch die Hauptsache.

Die Romantiker in München hatten leichteres Spiel: Thorwaldsen schuf den Kurfürsten Maximilian in seiner Tracht, zwar idealisiert und mit viel von der Betrachtung abziehendem Beiwerk. Man empfand überall das Ältere erträglicher als das Neue. In zahlreichen Werken nahm man auch die Tracht späterer Zeiten auf, gewöhnte sich nach und nach an die einst so heftig befehdeten Erscheinungen der Bildnerei. Den Schluß der Entwickelung bildet Rietschels trefflicher Lessing in Braunschweig, bei dem zuerst wieder der Sinn des alten Schadow für das Wirkliche annähernd erreicht war. Rietschel bewies der Welt, daß die Darstellung in der Zeittracht auch auf Dichter ohne Schädigung des geistigen Wertes anwendbar, ja, er wußte sogar klar zu machen, daß sie notwendig sei. Würdige Ergebnisse könne sie auch hier erbringen, selbst ohne den von Rauch eingeführten Mantel. Es handelte sich um die Rückeroberung eines vor einem halben Jahrhundert verlorenen Postens.

Wenn schon damals die Bildner klagten, daß trotz den zahlreichen Aufträgen ihre

Kunst ein sieches Leben führe, so meinte Springer noch, der Realismus werde sie zu ihrer Gesundung führen; sie kranke an dem Wahne der Künstler, alle frische Naturwahrheit müsse der Stilisierung geopfert werden. Wir dürfen in der geschichtlichen Bildnerei von der Forderung liebevoller und treuer Wiedergabe der tatsächlichen Erscheinung nicht abgehen, ruft er aus. Wo diese unzulässig ist, müssen wir auf die körperliche Verwirklichung überhaupt verzichten. Die Zeit Friedrichs des Großen galt dem Ästhetiker von damals noch als Ausbund des Geistlosen, Mißgeformten und Unkünstlerischen. Springer sah in ihr nur leichtfertige Buntheit mit steifer Nüchternheit und anspruchsvoller Armseligkeit zu doppelt lächerlichem Eindruck gepaart. Nur durch tiefe Wahrheit der Auffassung, durch klares und scharfes Kennzeichnen, durch Innigkeit und liebevollen Ernst erschien die weder dankbare noch bildnerische Aufgabe lösbar, das 18. Jahrhundert, auf dessen Geisteshelden die Bildner hingewiesen wurden, in seiner Sondererscheinung darzustellen. Rietschel ist damit, daß sie ihm bei seinem Lessing gelang, für Springer ein wahrhaft deutscher Künstler geworden, er habe diesen Ehrennamen verdient, der nur auf wenige unserer neueren Bildhauer Anwendung finde.

Lange Zeit war man vom Stande der solche Standbilder schaffenden deutschen Bildnerei in hohem Grade befriedigt. Man braucht nur die damals geschriebenen Handbücher der Kunstgeschichte durchzulesen, um zu sehen, wie glücklich die Bildner die Absichten der Kunstfreunde trafen. Die Kunst, sich in fremde Zeiten zu versetzen, erschien außerordentlich entwickelt. Tatsächlich aber erscheinen, wenigstens für die Nachlebenden, sehr wenige der Bildsäulen halbwegs echt, wenn man unter Echtheit die Form versteht, die das Zeitalter des Lebens des Dargestellten zur Ansicht bringt, nicht dasjenige des Entstehens des Denkmals. Immer mehr wuchs die Zahl der Standbilder: 1859 konnte Springer noch über die Denkmalwut der Engländer höhnen, die jede öffentliche Gartenanlage, jedes Square und jeden Platz mit einer Bildsäule bepflanzen. Die Deutschen gaben ihnen bald nichts mehr an Denkmaleifer nach. Alle möglichen Stellungen und Bewegungen wurden erschöpft, das Kunstgebiet völlig abgegrast. In Rüstung und priesterlichem Gewand, Ordenskleid oder Anzug des Landsknechts, in den Trachten aller Jahrhunderte, zu Pferde und zu Fuß sind Standbilder gebildet. Man hat die zu Feiernden stehend und sitzend, ruhend und handelnd, einzeln und mehrere vereint dargestellt. Man gewinnt aber nicht die Ansicht, es stehe da oben ein Mann des 12. oder 16. Jahrhunderts, sondern er bleibt ein solcher aus dem 19. Jahrhundert, der alte Kleider anzog. Ja selbst die Leute aus jüngster Zeit sehen so verkleidet aus. David, der klassizistische Maler, zeichnete seine Gestalten erst nackt, mit hoher Vollendung und sorgfältigster Durchbildung und zog ihnen dann erst Gewänder an. So nicht nur bei Darstellungen der Antike, sondern auch bei solchen moderner Vorgänge. Nur so, sagte er, ist der Maler sicher, die Gestalt richtig aufzubauen; denn er muß wissen, was unter den Röcken und Hosen sitzt. Ebenso arbeiteten nun die Bildhauer. Sie versicherten, es sei nötig so. Aber der Erfolg war, daß sie angezogene nackte Männer machten. Das sind

wir im Leben ja auch, aber wenn man uns unserem Wesen nach bilden will, so muß der Zustand der Angezogenheit die Richtung weisen, nicht die uns ungewohnte Nacktheit. Die ganze Bildnerei kam aus dem grundsätzlichen Abscheu gegen das Kleid nicht heraus, es lastete ihr der Abfall von der Antike schwer auf dem Gewissen, so daß sie nur selten zum inneren Frieden kam.

Die begeisterten Denkmalausschüsse waren die Verführer: Jeder hatte seinen großen Mann und wollte auch, daß er möglichst groß dargestellt werde. Daß diese Größe innerlich werde, lag nicht in seiner Macht, er sorgte daher um so eifriger für die äußerliche. Man konnte doch einen General nicht kleiner als Goethe, den Staatsmann nicht kleiner als den Volksmann bilden und umgekehrt. Groß und auf hohem Sockel! Dies war das Ziel. Die Verehrung wurde mit dem Zollstock meßbar. Und wenn das Geld da war, mußte der Sockel mit allerhand sinnbildlichen Gestalten umgeben werden. Die Sinnbilder, die sonst als zu langweilig so ziemlich aus der Kunst verdrängt waren, blühten in der Denkmalbildnerei neu auf. Hunderte von erhabenen Weibern, die etwas vorstellen, was sie nicht sind, und denen man nur an dem Beiwerke in den Händen anmerkt, was sie vorstellen sollen, sitzen in den deutschen Städten herum. Nimmt man der Stärke die Keule und gibt sie der Weisheit in die Hand, so ist sie die Stärke. Und bindet man der Gerechtigkeit das Tuch von den Augen und um die der Stärke, so hat man nur eine muskelkräftigere Gerechtigkeit.

Der unglückliche Gedanke, die Bildsäulen zumeist auf Straßen und Plätze zu stellen, hat wohl am meisten geschadet. Auch er zwang zum großen Maßstab, da das Denkmal im Verhältnis zur Umgebung bleiben mußte. Je weiter der neue Platz ist, je protzenhafter seine Bauten, desto größer auch die Gestalt, zumal da bei ihrem unglücklichen Ordnungsinn alle darauf drängten, eine Bildsäule womöglich in der Mitte des Platzes aufzurichten. Mit der Größe konnte aber die Verfeinerung nicht wachsen. Der Rockknopf wird nicht geistreicher, wenn er auch eine Spanne groß ist, und die Nase wird es auch nicht, wenn sie sich zum Turme ausbildet. Der Grad der dem Bildhauer gestatteten Wahrheit stand während der ganzen Zeit ziemlich fest. Man forderte die volle Deutlichkeit ohne zu weitgehende Sachlichkeit. Über den Verismo der Italiener, der Wolle als Wolle und Hornknöpfe als Hornknöpfe darstellte, lachte man; er schien unkünstlerisch. Der Bildhauer hatte zwar den modischen Schnitt des Gewandes erobert, aber das Gewebe war noch jenes ideal antike, das man in Tuchgeschäften vergeblich suchte. Auch der modische Schnitt wurde von den gefeierten Meistern der Kunst idealisiert. Man sollte meinen, es sei für die Schneider bequem gemacht worden, nach dem vom großen Künstler in der Bildsäule aufgestellten Ideal wahrhaft künstlerische Röcke für ihre Kunden zu bauen. Aber sie taten es nicht, weil sie zu sicher wußten, der bildhauende Herr Professor würde sie hinauswerfen, wenn sie auch für ihn in dessen Idealität arbeiten wollten. Der höhere Kunststil in der modernen Gewandung war gut für die Leute, die da oben auf dem Sockel standen, lächerlich für die, die von unten schwär-

merisch nach jenen hinaufsahen: Die Kunst ist von der Wirklichkeit durch eine starke Grenze geschieden! So wurden hunderte von Röcken, Hosen und Stiefeln in erlaubtem Realismus, idealer Langweiligkeit und riesigem Maßstabe gebildet, auf die dann fünf, sieben, zehn Meter über dem Erdboden ein Gesicht kam; das einzige, was dem zu Feiernden wirklich eigen war.

Auf den Markt gehören jene Leute, die auf dem Markt wirkten; auf dem Markte, im Sinn der Alten gefaßt, als dem Platze des öffentlichen Lebens. Den Dichtern und Denkern ist nicht wohl auf ihren Sockeln; dorthin gehören die Leute, die sich vor der Menge sehen ließen, indem sie diese an sich zogen und beherrschten: die Könige, die Feldherrn, die Volksredner. Die sind nicht um ihrer Feinheiten, sondern um ihrer Stärke willen groß; die mag man in derben Zügen darstellen: den ganzen Mann. Die Dichter aber, die Künstler, die Gelehrten, an diesen ist der Kopf allein, der uns beschäftigt. Ihre Büsten wird man dort am besten verstehen, wo der Mann selbst wirkte. Will man ihn der Menge zeigen, so suche man einen traulichen Winkel, wo sie den Rücken frei haben und von nahe zu einer kleinen Gemeinde reden können, wie es ihrem Wesen entspricht. Goethe hat nie auf einer hohen Bühne auf dem Markte Stellung genommen. Er wäre sich dort lächerlich vorgekommen. Daß sein Verleger Cotta seine in der Einsamkeit verfaßten Werke den Millionen zugänglich machte, hat mit dem Wesen seiner in der Stille geborenen Werke und mit seinem eigenen Wesen nichts zu tun.

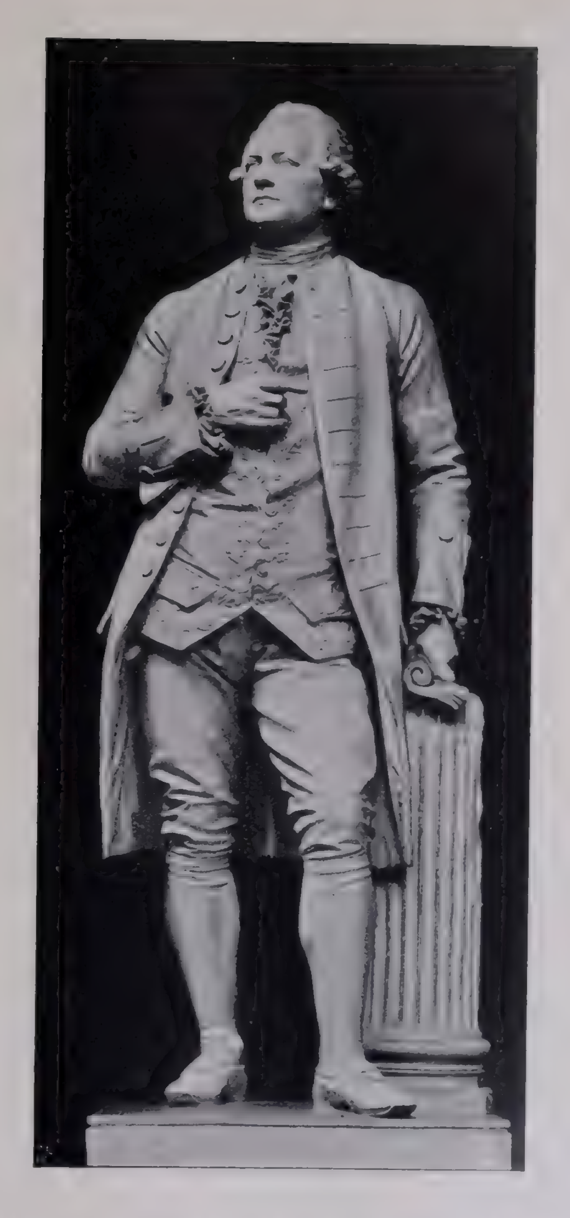
Solche Aufträge, wie die Reihe von Bildsäulen, die gegen Ende des Jahrhunderts im Berliner Tiergarten hergestellt wurden, Dutzende solcher aus alten Bildern geschöpfter Helden sind für die Bildhauerei eine schwere Versuchung zur künstlerischen Seichtheit. Der Ausdruck der Köpfe kann nicht wirklich empfunden, die Bewegung der Körper muß gespreizt sein. Es zeigt sich in ihnen die außerordentliche Schwäche der Zeit im eigentlich Künstlerischen. Immer noch glaubt man einen Gedanken zu haben, wenn man in fremdartiger Tracht einen geschichtlich merkwürdigen Mann darstellt: Lauter Rätsel, lauter geborene Nullen; verschwendete Liebesmühe! Und wenn sich die Modelle noch so übermenschlich in die Brust werfen müssen, wenn sie gezwungen werden, noch so sperrige Bewegungen zu machen: Sie werden dadurch weder echt noch bedeutend.

Der Realismus gehöre nur in die Denkmalsbildnerei, sagte Springer, der Antike bleibe im übrigen für den Bildhauer ein weiter Spielraum, dessen Grenzen die Ästhetik feststellte. Schasler sagt, das Gebiet der modern-klassischen Bildnerei könne nur noch die plastische Gestaltung allegorischer Vorstellungen und die humoristische Behandlung der antiken Ideen sein.

Die Götter Griechenlands, dessen war man sich klar geworden, waren tot und wurden trotz aller Altertumskunde alle Tage töter. Auf die Formenschönheit, die von den Griechen in sie gelegt worden war, glaubte man jedoch nicht verzichten zu dürfen. Man schuf neue Göttinnen. Ein Beispiel: Was ist die Germania? Ein Sinnbild Deutschlands

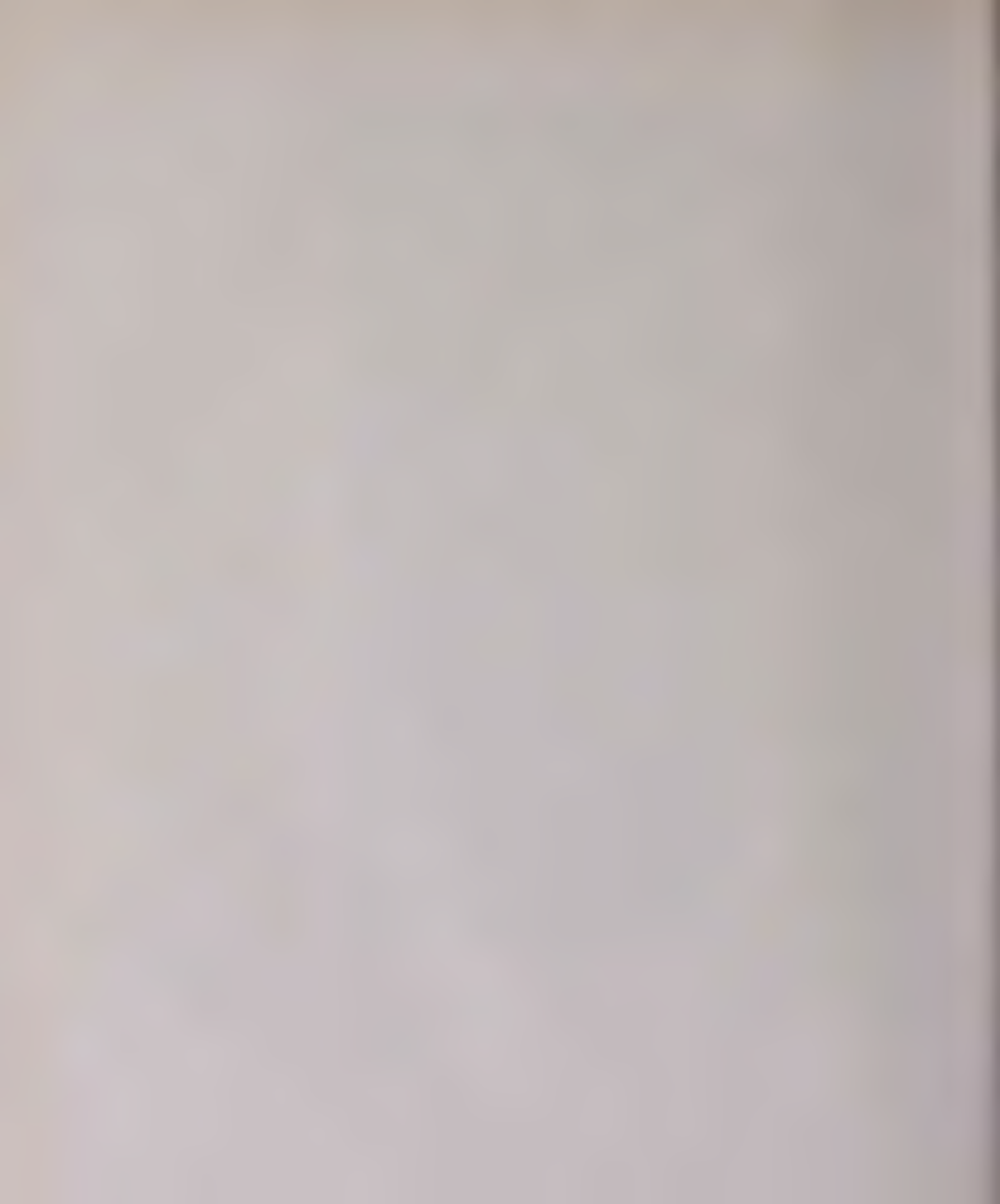
— das ist sehr einfach. Was aber ist ein Sinnbild, wie ist dies begreiflich? Die Vorstellung, daß ein Land oder ein Volk, ja beide zusammen ein Weib seien, daß dies Weib die Eigenschaften des Landes und des Volkes so in sich vereinigen könne, daß man am Weibe Wesen und Art von Land und Volk erkennen könne, scheint mir künstlerisch unverständig; die Hoffnung auf Verwirklichung dieses Gedankens scheint mir ganz aussichtslos. Wenn man den verschiedenen idealen Weibern auch hier die erklärenden Geräte nimmt, so soll der erst gefunden werden, der eine Borussia von einer Austria, eine Bavaria von einer Württembergia oder eine Germania von einer Lippe-Bückeburgia unterscheidet. Der Witz liegt also in den Kronen, Wappen, Geräten; das feiste Frauenzimmer aber ist zur Darstellung des Gedankens ganz nebensächlich, nur der Haubenstock für sinnbildliches Gerät. Ja sie verleitet zu einem künstlerischen Wortekram gleich jenem, der das Wesen eines Staates in drei Beiworten darzustellen unternimmt: Preußen ist ernst, kriegerisch, gebildet. Ist Österreich das alles nicht auch? Früher hielt man wenigstens allgemein Preußen für mager. Das war doch noch ein deutlich kennbares Zeichen. Aber auch dies reicht nicht mehr zur Schilderung der Borussia aus!

Nur ein einziges echtes, künstlerisches Mittel blieb übrig, das Sinnbild als solches augenfällig zu machen, erkennen zu lassen, daß jenes Weib nicht ein Weib, sondern ein Staat sein solle, nämlich die Größe. Man kam daher mit Recht zum Bau von Kolossen; König Ludwig I. gab den Anstoß dazu. Die Bavaria Schwanthalers war sein Stolz; er war es, der zuerst seit den Tagen der Diadochen und römischen Kaiser eine so große Gestalt hatte bilden lassen. Sie ist jedenfalls gut aufgestellt. Der Vorwurf, daß sie Klenzes Säulenhalle erdrücke, ist unberechtigt; die Halle soll neben ihr klein erscheinen. Klein macht sie nur der doch so bescheidene Grad von Realismus, den sie hat. Die echten Koloßbildner, die Ägypter, waren so töricht nicht, wenn sie den Körper wenig ausbildeten und nur dem Kopf feine Formen gaben; denn ein Riesenwerk entsteht nicht durch mechanische Vergrößerung eines Modells, sondern hat seine eigenen Gesetze. Nur durch Verzicht auf die Wahrheit kann es wirken. Man muß die Ungeschlachtheit der Riesen mit festzuhalten suchen. Diese wirkt durch Gegensätze. Ein solcher ist der des Maßstabes, für den es der Entstehungszeit der Bavaria so sehr an Empfindung fehlte. Man muß Kleines an Großes heranrücken, um das letztere zu steigern, dem Auge eine Gelegenheit zum Messen des Großen am Kleinen bieten. Die Sphinx von Gizeh hat nicht umsonst ein Tempelchen zwischen den Pranken. Die Bildsäule mitten auf einem Platz entbehrt stets eines solchen Maßstabes. Gegen die Luft stehend, wirkt sie für den Betrachter als wenig bedeutende, wenig gegliederte Masse. Der kluge Geschäftsmann bietet seinem Besuche den Stuhl so, daß dieser sich dem Licht gegenüber befindet, er aber mit dem Rücken gegen das Fenster sitzt. Wir rücken die Bildsäule an die Stelle vor dem Fenster. Der Herr da oben kann uns vortrefflich beobachten, seine Züge aber entziehen sich unserem geblendeten Auge. Was an der Bavaria noch



ERNST RIETSCHEL: LESSINGSTATUE IN BRAUNSCHWEIG

Neuaufnahme des Originalgipses im Albertinum zu Dresden



geglückt ist, ist an der Germania auf dem Niederwalde verfehlt. Sie kam durch einen vom Bildhauer unabhängigen Beschluß des Ausschusses auf den viel zu breiten Bergrücken. Nirgend eine Linie, die auf sie hinweist, nirgend ein anderes Maß, als der formlose Berg, gegen den sie verschwindend klein ist. Und dazu ist sie mit einem fast rührend wirkenden Mangel an Gefühl für das gebildet, was die Fernsicht bedingt, nämlich für deutliches Umreißen der menschlichen Gestalt. Der Thron, der Mantel, die flatternden Haare, Mittel, durch die Johannes Schilling verhindern wollte, daß die Gestalt dürftig erscheine, bilden für den von weitem Beobachtenden ein Klümpchen künstlerischen Unglücks, aus dem ein spindeldürrer Arm eine Krone erhebt! Wie groß war euer Sieg, sagte mir der italienische Finanzminister Luzzatti eines Tages, als wir den Rhein hinauffuhren, und wie klein ist sein Denkmal!

Bandels — sowohl was Geld als was Form betrifft — mit Mühe zusammengebrachter Hermann der Cherusker erhebt sich auf dem Teutoburger Walde in klarem Umriß, eine Grundbedingung für eine auf Fernsicht beruhende Gestalt, und ist doch ein Mensch, kein bloßer Begriff. Die Wirkung des künstlerischen Vorbildes, der Große Christoph ob Wilhelmshöhe bei Kassel in seiner meisterhaften, unvergleichlichen Aufstellung wurde freilich nicht erreicht. Den Herkules auf eine Pyramide stellen, ist zwar kein idealer Gedanke im Sinne des 19. Jahrhunderts. Beide sind aber zwischen den beiden sanft gewölbten anstoßenden Hügeln so aufgerichtet, daß sie mit diesen eine künstlerische Linie machen; sie erscheinen wie der Schmuck an einem Frauenbusen; das Menschenwerk beherrscht hier wirklich das so viel größere Naturwerk: Das ist ein künstlerischer Gedanke im Sinne der Jahrhunderte mit stärkerem Empfinden für Wirkung!

Der Kolosse sind nur wenige. Die Bildhauer schufen dazu eine Unzahl Venusse, Amore, Cupidos, Satyre und so weiter. An die alten Götter glaubte man nicht, man konnte sie ernsthafterweise nicht wieder neu bilden, also wurden sie mit „Humor" behandelt. Es ist derselbe Humor, den Knaus oder Defregger entwickelte; nur ist hier sein Wesen augenfälliger: Er zeigt den Zwiespalt zwischen dem Ernst der künstlerischen Aufgabe und dem eigentlichen Schaffen; er ist das Verlegenheitslächeln der nicht auf voller Wahrheit gegen sich selbst Ertappten. Ernst Hähnel war einer dieser Humoristen. Wenn ihn der Hafer stach, wurde er antik-mythologisch. Er zeichnete mir oft die derbsinnlichen Vorwürfe auf ein Blatt Papier, die er einmal ausführen wolle; zu denen er aber nie den Mut fand. Den Satyren und Centauren konnte man Menschliches, Allzumenschliches andichten, das menschlich darzustellen man aus Mangel an gesunder Derbheit nicht das Selbstvertrauen hatte. Der Humor sollte mit der ablehnenden Stellung versöhnen, die man naturgemäß zu den alten Idealen hatte. Denn, sagt selbst Schasler, man möge noch so viel für die ewigen Ideale der antiken Schönheitswelt schwärmen: so viel stehe fest, daß sie immer nur auf der Form beruhen können. Werde daher die Antike heute ernst genommen, so erscheine sie als Aufwärmung tatsächlich nicht lebens-

fähiger Gedanken, entweder nüchtern. lügenhaft mit oder ohne Absicht, oder wir müssen sie ironisch nehmen. Daher erscheint der ironische Weg der einzig richtige in der Behandlung alter Gedanken. Der hier anwendbare Humor hat für ihn also schon einen ausgesprochen bitteren Beigeschmack.

Und man wird dem Ästhetiker wohl recht geben müssen. Denn selbst die ganz ernst gemeinten Werke machen doch ein wenig lächeln. Nur stimmt dieselbe Ausführung auch auf die Bauernmalerei und auf die Geschichtsmalerei, überhaupt auf neun Zehntel aller stilistischen Kunst. Vor allem aber auf die beliebten Personifikationen: Der Rhein, der Abend, der Ruhm und wie sie alle heißen, die alle antiker Form und im Grund antiken Inhalts sind. Denn es sind aus Begriffen Gottheiten gebildet, wie dies die Römer in ihrer Geistesnüchternheit auch machten. Und wer kann diese Gottheiten für mehr nehmen, als für eine Spielerei gelehrter Leute!

Trotzdem wirkte es als eine Erlösung, als endlich einmal einer kam, der es mit dem Humor etwas ernster nahm, der wirklich eine lustige Stimmung in die Bildnerei brachte, an Stelle der bedächtigen, schöngeistigen Witzlein. Denn das Lustigsein, das hatte er von Böcklin gelernt, ist auch ein ernstes Ding. Es war Reinhold Begas. Natürlich erfolgte zunächst ein Entrüstungsschrei darüber, daß er um ein Weniges wahrer in der Darstellung solcher Vorgänge wurde. Das war Aufgeben der Idealität, der reinen Form, der hehren Weihe hellenischer Schönheit. Ludwig Pietsch hatte Begas 1864 mit einem Jubelgesange als den Bringer des Neuen begrüßt. Seine Venusgruppe sei ein Werk, wie es seit Menschenaltern nicht unter dem Modellierholz oder Meißel des Bildhauers hervorgegangen sei; hier sei die Kunst schöner Sinnlichkeit wieder gekommen; hier sei ein Meister, der in seinen eigenen Schuhen stände; ein aus eingeborener Machtfülle frei schaffender Geist, der keine ältere Kunst benutze. Die Natur selbst und allein, in ihrer ewigen Gesundheit, Größe und Schöne war Meister und Lehrer und der unmittelbar schaffende Geist Erzeuger dieser Werke! Liest man recht?

Die Alten von damals warfen Begas vor, er sei ein Nachahmer Michelangelos. Cornelius warnte vor diesem, indem er auf die Verwüstungen hinwies. die solche Überschwänglichkeiten vor drei Jahrhunderten in Italien angerichtet haben. Riegel sagte: Akte seien keine Kunstwerke. Begas habe es sich allerdings was an Modellgeld kosten lassen, habe Fleisch in Gips übersetzt; darüber sei er aber nicht hinausgekommen. Was er bilde, sei keine Venus. es solle nur eine sein. Wie arm und dürftig ist der Bildhauer, wenn er nur die Natur. wie sie ist, im toten, starren, stumpfen Gips wiederzugeben trachtet. Will er im Werk Leben erzeugen, so entstehe dies nicht durch Abklatsch der wirklichen Form, sondern durch die Kraft des Geistes. Für Begas sei die Antike langweilig, veraltet. Aber er mache aus der Venus eine jener Damen, wie sie nicht schwer zu finden sind. Und in dem Tone geht es durch viele Seiten fort. Begas bringe den Bernini wieder; hinter ihm komme das Ungeheuer zopfiger Geschmacklosigkeit; er sei ein falscher Prophet, ein Irrlicht, das nicht allzu lang

mehr flackern werde; es sei denn, daß er sich zu richtigeren Grundsätzen der Kunst bequeme.

Richtig ist, was seine Gegner an Begas sahen, nämlich, daß er einer der Erneuerer des Zopfes sei, dessen, was wir jetzt Barock nennen. In seinen Büsten steht er dem kräftigen Realismus nahe, wie er seit der Zeit der Leone Leoni und ähnlicher Renaissancemeister bis auf Houdon und Tassaert üblich war. Manche seiner Werke sind von außerordentlicher Feinheit, wie vor allem sein Menzel. Nur ein Deutscher wetteiferte hierin mit ihm, einer der ihm an Geschmack der Anordnung und heiterer Liebenswürdigkeit noch überlegen war, der Wiener Viktor Tilgner. Beide haben den Schritt nach vorwärts durch die gesamte neuere Kunstgeschichte etwas zu sehr beschleunigt. Sie waren, ehe man es sich versah, beim Barock und Rokoko angekommen. Begas hatte in Italien Michelangelo in sich aufzunehmen versucht. Seine Gruppe auf der Börse zu Berlin und sein Schillerdenkmal sind Zeugnisse dafür. Von da ging's in raschen Schritten auf Gianbologna und dessen Schule. Nach der ängstlichen Geschlossenheit der Alten das Sperrgut Begas' in seinen Gruppen der Raub der Sabinerin, der Centaur mit der Nymphe, die schon vollendetes Barock sind! Das ist nicht mehr das den alten Herren, selbst einem Jakob Burckhardt, so sehr verdächtige 16. Jahrhundert, das ist schon das 17. und 18. Nicht mehr bloß Bernini, sondern auch Corradini und seine Genossen. Alle Merkmale, die ein so milder Richter wie der Verfasser des Cicerone an dieser des schweren Widersinnes geziehenen Zeit fand, wurden der neuen Bildnerei wieder eigen: Der Naturalismus der Form und der Auffassung des Geschehenden und der Anwendung des Affektes um jeden Preis, das Streben nach wirksamer Wirklichkeit. Die jugendlichen Körper erhalten wieder die bisher verrufene Behandlung, die weiche Umrißlinie, das den Bau umhüllende Fett bei schlanker Gliederbildung, die stärkere, spielendere Muskulatur. Burckhardt hätte wohl auch an mancher Gestalt des Begas gefunden, daß sie, statt den Ausdruck elastischer Kraft zu geben, einem aufgedunsenen Balge gleich sehe. Denn Begas geht, namentlich in der Großbildnerei, Bernini nach. Sein Neptunbrunnen und sein Kaiser Wilhelmdenkmal beweisen dies. Beide vielfach angefochten, sind doch sicher Zeugnis eines außerordentlichen Könnens, des Erfassens der schmükkenden Eigenschaften der Barockbildnerei. Dabei sind sie doch wieder stark durchsetzt von eigener Beobachtung. In seiner Formlosigkeit oder richtiger in seinem Formengedränge ist der vielgeschmähte Sockel des Kaiserdenkmales doch ein merkwürdiges Werk. Neben Verzerrungen, wie die auf dem Streckbett gebildeten Genien, ein wirklich großes Einschlagen des Künstlersinnes, so an einigen der Löwen, freilich Arbeiten seiner Schüler. Es ist immer Stimmung in Begas' Arbeiten, sie machen immer den Eindruck der Handarbeit neben dem so erquälten Maschinenidealismus der alten Berliner Schule!

Begas wandelte nicht einen einsamen Weg, sondern den der allgemeinen Entwickelung. Freilich übersprang die deutsche Bildnerei einen geschichtlichen Abschnitt, nämlich die

damals noch nicht wissenschaftlich entdeckte Bildnerei der italienischen Renaissance, die feinere, bescheidenere, jugendlichere Art der Florentiner bis zur Zeit der beiden Sansovino; Begas eilte gleich den fertigeren Stilen in die Arme. Bei aller Absicht, den älteren Bildhauern gerecht zu werden, Drakes Fries am Denkmal König Friedrich Wilhelms, jenem Siemerings zur Siegesfeier von 1871, Hans Gassers reizvollen Einzelgestalten und so vielem Tüchtigen, aus klassischem Empfinden Geborenen Gefallen abzuringen, kann ich doch nicht über die Klage hinweg, was alles das deutsche Festhalten am Absterbenden uns verlieren ließ. Uns fehlt der Übergang zwischen Rietschel und Begas, zwischen Antike und Barock, jene Kunst, die Thornycroft und Onslow Ford in England, Dubois und Frémiet in Frankreich pflegten.

Die führende Schule in den sechziger und siebziger Jahren war die Dresdener. Hier saß Hähnel in immer verbissener werdendem antikem Idealismus, der nicht sah und nicht sehen wollte, was außer seiner Schule geschah. Johannes Schilling ist ihm noch 1882 der Mann, dem vergönnt sei, alle seine Zeitgenossen in der Bildnerei zu besiegen und den Neid der Besiegten in Bewunderung und Verehrung umzuwandeln, ein Liebling der Götter. Denn Hähnel fand sich selbst in seinem Schüler wieder. Anders freilich stand es mit seinem Verhältnis zu den Griechen. Ich traf ihn einst in Berlin auf dem Wege zu den Abgüssen der eben aus Olympia gekommenen Giebelgestalten und begleitete ihn dorthin. Er war mit der Besichtigung rasch fertig. Im Fortgehen sagte er: Es ist ganz angenehm zu sehen, daß es auch Griechen gegeben hat, die nichts konnten! Nur das Stück Griechentum, das er kannte, war das rechte: das der römischen Kopisten. Schon die Giebelfiguren des Parthenon sprachen nicht zu ihm. Alles, was selbständig, frisch, ankämpfend war, worin sich ein Drängen und Ringen zeigte, stieß ihn ab. Das Fertige, Abgeschlossene, Endende, Absterbende allein war die Kunst, in die er seine zahlreichen Schüler führte.

Eins fehlte der deutschen Bildnerei infolge der akademischen Richtung fast ganz, nämlich die Leidenschaft, das nicht nur innerlich Bewegte. Denn dies widersprach dem Gesetze G. E. Lessings und der Ästhetik, die es weiter ausgebaut hatte. Sie lehrte, daß die Bildnerei auch in der Bewegung als ruhend wirken solle. Der Anatom P. J. W. Henke bewies 1862 in seiner Schrift „Die Gruppe des Laokoon“, daß eine im Gange befindliche Bewegung nicht bildlich darstellbar sei. Nur ein Augenblick aus dieser sei es, der des Umwendens, des Stillstandes, wie er beim lebenden Körper zwischen zwei je in entgegengesetzter Richtung verlaufenden Bewegungen eintritt. Es deckt sich dies mit den Anforderungen an die Darstellung des geschichtlichen Augenblicks. Er soll Vergangenheit und Zukunft zugleich darstellen. Ernst Brücke, der große Physiologe, faßt diese Ansicht in dem Beispiel des Pendels zusammen. Der Augenblick des Stillstandes am Ende der jeweiligen Bewegung präge sich dem Auge am stärksten ein, in ihm sei ein Mindestmaß von Geschwindigkeit, die Umkehrpunkte geben die Gedächtnisbilder der Bewegung. Diese müsse man festhalten, um dem Körper im künstlerischen Gebilde den

Eindruck des Bewegens zu geben. Denn Bewegung selbst hat die Bildnerei ja nicht; es müsse diese angedeutet werden durch die uns vor Augen schwebenden Formen, in denen sich das Bewegte dem Gedächtnis einpräge.

Zu diesen Fragen hat die Momentphotographie merkwürdige Aufschlüsse gebracht. Ein rennendes Pferd bildete das 17. und 18. Jahrhundert entweder so, daß es fest auf den Hinterbeinen stand und den Vorderleib bei gekrümmten Beinen emporwarf, oder daß es vorn aufsetzend die Hinterbeine gestreckt erhoben hielt. Erst die englischen Maler der Wettrennen brachten das Pferd mit allen vier gestreckten Beinen auf. Die Photographie hat erwiesen, daß diese Stellungen einfach falsch sind, hat erst den außerordentlich viel reicheren Vorgang beim Galopp aufgeklärt. Seitdem sieht der aufmerksame Beobachter diesen. Schon vorher hatten die Maler, genötigt etwa im Schlachtenbilde viele bewegte Pferde zu schildern, die Reihe von Stellungen des Rosses stark vermehrt. Daß in seinem Laufe irgendwo ein Rückpendeln, ein Ruhepunkt sei, ist wieder einfach nicht richtig; daß man eine Stellung, die der Körper einnehme, im Gedächtnis festhalte, gleichfalls nicht. Der Weg ist umgekehrt: Wir Laien sehen nur die Bewegung, die wir durch die Kunst kennen; und der, der kein gezeichnetes Pferd sah, hat überhaupt keine Ahnung von dessen Stellungen während des Laufes, er sei denn ein Künstler. Das heißt also: das Festhalten an bestimmten, dem Beschauer als Ruhepunkte erscheinenden Bewegungen ist schlechtweg Festhalten an alter Kunst. Sowie das Auge geschwinder wird, um einen Ausdruck des alten Barockmalers Pozzo zu gebrauchen, sieht es mehr Bewegungsformen; und dann drängt es den Künstler, sich in ihrer verwickelteren Bildung zu versuchen, das Gedächtnis des Nichtkünstlers um neue Stellungen zu bereichern.

Das Bewegte kann also nur dort wirksam dargestellt werden, wo die Künste Freiheit in der Entwickelung haben. Männern wie Thorwaldsen, Rauch, Rietschel war ihrer Natur nach das Heftige, Leidenschaftliche fremd; Hähnel, der es streifte, wagte sich damit über das Flachbild nicht hinaus, das ja mit der Zeichnung die Gebundenheit an einen Hintergrund gemein hat. Es fehlten der deutschen Bildnerei Arbeiten wie Rude's Gruppe am Pariser Triumphbogen, wie Carpeaux' Tanz, die beide ja auch an eine Wand gelehnt, doch von viel freierer Durchbildung sind. Wohl nahm man in Deutschland mit Entzücken Kiß' Amazonenkampf am Berliner Museum hin, man pries die Gruppen auf der Schloßbrücke zu Berlin. Aber es fehlte jene Feinheit einer an der Renaissance Italiens geschärften Durchbildung der augenblicklichen Bewegung in den Körpern.

Wenn man etwa um 1880 und in der Folgezeit, die Bildnerei betrachtend, aus den Ausstellungssälen von Berlin, München und Dresden in jene von Paris, London, oder auch der italienischen Städte kam, so glaubte man ein paar Jahrzehnte zurückgelegt zu haben. Ein stiller, behäbiger Ton bei uns, eine Reihe von glatten, des eigentlichen Ausdrucks, der seelischen Verfeinerung entbehrenden Büsten, Einzelgestalten und Gruppen griechischen Inhalts. Alle von der gleichen klassischen Rundung der Körper, ohne

scharfe Sonderung der Menschenarten oder gar des einzelnen Ich. Die Kinder wie kleine Männer; die Frauen von keuscher Geschlechtslosigkeit; die Männer mit schweren Gliedern, die nur bis zu einer gewissen schönheitlichen Grenze den Knochen- und Muskelbau zeigen; alle in ruhiger Haltung; alle bedeutungsvoll dem Inhalte nach; aber die meisten völlig unverständlich für den, der nicht die Kunstsprache der Griechen zu lesen verstand; oder den, der sich nicht durch die Erklärung im Katalog belehren ließ.

In der Bildnerei gab es eine der Malerschule des Piloty entsprechende Entwickelung nur in bescheidenem Maße. In München wurden durch Josef Knabl eine Zeit lang erfolgreiche Versuche mit der Gotik gemacht, doch bald erstickten sie in der Gleichmäßigkeit der kirchlichen Aufgaben. Jene mit der Deutsch-Renaissance, die durch Konrad Knoll mit seinem Fischbrunnen in München eingeführt wurde, und der dann die ungeheure Menge der Landsknechte und Edelfräulein, der Knappen und Ratsherren folgte — das alles konnte für den Ausfall in der geschichtlichen Entwickelung der Kunst nicht entschädigen. Lorenz Gedon schuf zwar seinen Hunnen, einen Reiter von heftigster Bewegung, bepackt mit allerhand Gerät, in der Absicht, der dürftigen, leeren Altbildnerei ein Schnippchen zu schlagen, am Unerlaubten zu zeigen, daß dergleichen doch gehe. Der Gänsedieb von Robert Dietz in Dresden eroberte sich auf allen deutschen Ausstellungen erste Preise, um seiner vielseitigen Bewegung willen: Eine Hand hält, die andere hascht eine Gans, die Kniee biegen sich zusammen, um diese aufzuhalten: Eine Bewegung, die nach den Formengesetzen der alten Schule ästhetisch unmöglich, aber meisterhaft durchgeführt ist. Karl Schlüter vertiefte den Realismus durch liebenswürdiges Nachempfinden der weichen Linien des jugendlichen Körpers, durch ein sinniges Versenken in die Schönheit des erst erblühenden Leibes. Die Tätigkeit in den Werkstätten ward immer mehr angespornt von dem Drange, aus dem alten, ausgefahrenen Gleise herauszukommen. Kein Wunder, daß der Karren oft in eine schiefe Lage kam, daß die Fahrt holperig und ungleich wurde. Auch die Bildhauer gewöhnten sich mehr und mehr daran, ins Ausland zu gehen. Namentlich Belgien bildete vielfach das Ziel; das hohe handliche Können der italienischen Marmorarbeiter wurde nicht mehr in alter Weise belächelt; wie in der Malerei erkannte man auch in der Bildnerei den Wert des Stofflichen an.

Im Auslande herrschte schon längst das lebhafte Streben, Geschlecht und Persönlichkeit schärfer, als es die idealistische Schule tat, festzuhalten. Unter dem Einflusse Donatellos begann ein erneutes Lernen am nackten Menschenleibe, und zwar endlich ein solches, das nicht alsbald die Natur zu verbessern strebte, sondern im Wiedergeben ihrer Einzelerscheinungen, im Verzicht auf Verallgemeinerungen seine Aufgabe sah. Schlanke Buben, Mädchen aus den Jahren des Emporschießens kurz vor der Reife, Frauen in der Zeit, in der die bescheidene aber straffe Muskulatur noch nicht überdeckt ist von ausgleichender Fettschicht; Jünglinge in der Zeit der harten Umrißlinien und Greise mit den Spuren des Verfalles: in allen aber die neuerwachte Lust nach Natur; die Trunken-

heit von der Wahrheit; das Streben, die Bewegung festzuhalten, zu lernen, wie die Maschine Mensch in ihren Kugelgelenken läuft, wie sich die wichtigsten Teile ihres Aufbaues, die Gliederansätze zu den Bewegungen verhalten. Und wenn diesen Bildhauern eine Bewegung klar vor Augen stand, wenn sie erkannten, wie sie diese bildlich festhalten, dem Beschauer glaubhaft machen konnten, so suchten sie das auszuführen, unbekümmert um die Frage, ob dies ein Augenblick der Ruhe in der Bewegung sei, und was die Ästhetik sonst dazu sage. Sie erweiterten eben den Umfang der als plastisch möglich erscheinenden Bewegungen. Den Franzosen warf man als ihren Hauptfehler in der Bildnerei vor, daß sie das Machwerk über den eigentlich plastischen Sinn, den Wortschwall über die Empfindung stellen. Man wird selten, sagt Springer, an einer modernen französischen Bildsäule vorübergehen, ohne von ihrem wirkungsvollen Schein getroffen zu werden; sieht man näher zu, so erkennt man statt eines gedankentiefen Werkes den hohlen Schwulst. Ähnlich äußert sich Lübke: Der sinnliche Reiz der Erscheinung beherrsche die Kunst, der Realismus spreche allen Gesetzen der Bildnerei Hohn. England belächelte man als in der Kunst am tiefsten stehend. Springer, der es kannte, fehlte gänzlich der Blick für seine Eigenart. Frankreich war wenigstens in der modischen Gesellschaft beliebt: Abgüsse und Nachbildungen französischer Werke fanden sich zu Tausenden in Deutschland. Den vornehmen Leuten war die Liebe zu ihnen trotz allen ästhetischen Bußpredigten nicht auszutreiben. Die Blüte der großen Pariser Bronzegießereien Barbedienne, Delafontaine, Susse u. a. ist begründet auf dem Unbehagen jener, die an der Kunst Freude haben wollten, aber bei dem, was die Deutschen boten, bei zu saurem Ernst oder zu süßen Freuden, abgestandenem Griechentum oder überzuckerter Lyrik sie nicht fanden. Auf jeder Kommode in der guten Stube stand eine französische „Pendule" mit zwei Leuchtern — geschaffen eigentlich für die Kamine, aber da diese fehlten, übertragen auf deutsche Wohnart. Auf der Pendule stand ein zierliches Bildwerk in der feinen, lüsternen Art des Clésinger, aber doch in gewissem Sinne frischer als das, was in Hähnels oder Bläsers Werkstätte geschaffen wurde, weil in den Gestalten eine herzhafte Bewegtheit war. Pferde, die sich bissen, frei nach Delacroix, Jagdstücke, Liebespaare, Schäfer fast in der Art des Meißner Porzellans, vergoldet, doch in mehreren Goldtönen auch malerisch behandelt. All das war gemacht mit einem starken Augenblinzeln nach dem Geschmack der blöden Menge. Aber es erschien ihr nicht so unsäglich langweilig wie die Venus, die Amors Flügel beschneidet, und ähnliche klassische Geschichtchen in reizlosem, hausbackenem Humor.

Der Bildnerei war vollends seit 1870 der Zusammenhang mit den anderen Völkern abhanden gekommen. Begas' großes Verdienst ist sein Bruch mit der alten Schule. Ihren Anschluß fand die Bildnerei nun dadurch, daß sie sich den Bedürfnissen der Zeit einordnete, daß sie wieder zur Gehilfin der Baukunst und des Kunstgewerbes wurde. Wirkung zu erzielen, bewegte Massen von lebhaftem Umriß zu schaffen, war ihr nächstes Ziel. Der wachsende Reichtum wies ihr den Weg auf diese Gebiete, die Wiederauf-

nahme baulicher Stile, in denen sie eine schmückende Aufgabe zu erfüllen hatte, unterstützte den Wandel. In raschem Umschwung wurde aus einer Bildnerei, die selbst im Schmuck des Hauses große, inhaltsreiche Gedankenreihen geben wollte, eine solche, die Menschenleiber mit Makarts rein schmückender Auffassung verwertete, rasch und sicher schuf, unbesorgt um den Gedanken, vertraut mit den Formen des Lebens und vor allem mit jenen der vergangenen Stile.

Aus diesem Suchen nach den Mitteln, aus dem Streben nach erweitertem Können ist auch die kunstgewerbliche Bewegung der siebziger Jahre als eine wesentliche Leistung der Pilotyschule hervorgegangen. Die deutsche Renaissance war in Aufnahme gekommen; Lorenz Gedon hatte in dem Hause des Grafen Schack in München ein rein malerisches Werk geschaffen, das zwar, wie die „Fliegenden Blätter" es zeichneten, etwas nach dem Pfefferkuchenhäuschen des Märchens aussah, aber doch einmal in der Zeit akademischer Langeweile von einer erfrischenden Fülle von Fehlern war. Um ihn und seine Freunde war die Kunst der Raumausschmückung mächtig erblüht. Man liebte den tiefen Ton, jenen Einklang von Farben, wie ihn der persische Teppich lehrte; man liebte die vollen, massigen, wuchtigen Gestaltungen der deutschen Spätrenaissance, die tiefbraunen, reichgeschnitzten Eichenmöbel, das bräunliche Altgold der Geräte und Rahmen, die olivengrünen Wandbekleidungen, die behäbige und doch mit ihrem Besitz prunkende Pracht der Ratsstuben des 16. und 17. Jahrhunderts, die Butzenscheiben und bunten Malereien an den Fenstern und die wuchtigen Holzdecken. Gedon war um 1883 auf dem Wege, zum Barock überzuschwenken, indem er in diesem Stil ein paar Türen meisterhaft schnitzte. Ich hatte mit der Herausgabe von Werken des Rokoko begonnen, stand mitten im Studium der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Noch war die Begeisterung für den wieder entdeckten Stil ein Gut nicht eben Vieler, noch entfernte Geheimrat Lüders, der fürsorgliche Leiter der preußischen gewerblichen Schulen, die dem „Zopf" angehörigen Blätter aus den den Lehrern zu überweisenden Werken, damit diese nicht auf böse Gedanken kämen. Durch die Münchener Werkstätten ging damals eine neue Losung: Nicht Paolo Veronese, sondern Tiepolo sei der rechte Mann, von dem man lernen müsse. Feuerbach fand mit einiger Überraschung im Würzburger Schloß die Vorbilder zu vielen bewunderten Vorwürfen aus jenen Tagen, nur mit Hinweglassung von Tiepolos farbenseligem, leichtem Pinsel.

Die kunstgewerbliche Bewegung war von Wien ausgegangen, ursprünglich als ein Werk von Gelehrten; an der Spitze stand Eitelberger von Edelberg und Armand Freiherr von Dumreicher, den man später in den Hintergrund schob. Jakob Falcke, Bruno Bucher in Wien, der Bronzegießer von Miller in München und andere allerorten nahmen die Gedanken auf, die Wien aus der Weltausstellung von 1867 mit heimgebracht hatte. Das Vorbild war London, und in London waren es zwei Deutsche gewesen, die den Gedanken, erzieherisch durch Museen und Schulen auf das Gewerbe zu wirken, angeregt hatten: der Prinzgemahl Albert und der politische Flücht-

ling Gottfried Semper — ein ungleiches Gespann. Joh. Wilh. Appell, Bibliothekar am South-Kensington-Museum, erzählte mir von dem Eifer, mit dem die Engländer die deutsche Herkunft ihrer Anstalt vertuschten, wie ungern sie sogar jene der Museumsgegenstände anerkannten, da England selbst so gar bettelarm an alter gewerblicher Kunst ist. Weiter hinauf kann man die Gedanken der staatlichen Fürsorge für kunstgewerblichen Unterricht in Preußen bis auf Schinkel und Beuth verfolgen: in Sachsen und Württemberg waren Industrieschulen schon lange vorhanden. In Wien aber kam zuerst ein frischerer Geist in sie, und zwar Semper folgend, jener der italienischen Renaissance, die sich auch unter dem Einfluß Ferstels und seiner Schule lange aufrecht erhielt. Selbst Makarts schmuckselige Pracht hat die Wiener nicht von ihrer Anhänglichkeit an die Florentiner des endenden 15. und an die Lombarden und Venetianer des beginnenden 16. Jahrhunderts losreißen können. Die Vorbilder sind gut, sind unvergleichlich; aber das Nachbilden ist nicht gleichwertig. 1873 erschien Wilhelm Lübkes Geschichte der deutschen Renaissance. Vorher hatte fast nur Pfnor, ein in Paris lebender Deutscher, durch Aufmessen des Heidelberger Schlosses und Wilhelm Bäumer, ein Stuttgarter Architekt, auf den Stil hingewiesen, dessen ungeheurer, durch Lübke aufgedeckter Reichtum damals ebensoviel Jubel wie Erstaunen weckte. Man sehe, was beispielsweise Ernst Förster noch 1855 über die deutsche Renaissance sagte: Sie ist eitel Willkür, Mangel an wohlgegliederter Entwickelung und Vorbildung, Bedeutungslosigkeit der Formen, Mißverständnis und Verunstaltung der Antike, Überwucherung durch Schmuckglieder!

Wie in der Malerei, so galt im Kunstgewerbe als erstes Ziel die Eroberung des Handwerklichen. Nicht die Formen waren es, die damals zumeist zur Nachahmung reizten, sondern das aus ihnen herausschauende Können. Gerade daß es nicht große Meister waren im Sinne der nun schon zu reichlichem Überdruß jedem Schuljungen der Kunst vorgehaltenen Führer, sondern daß biedere Handwerksmeister etwas Derbes, Knolliges, Gemütliches, Bürgerliches mit sicherer Faust geschaffen hatten, während es bei den großmögenden Herren an den Akademien gerade hiermit haperte, das schuf der Deutsch-Renaissance die eifrigsten Freunde. Sie war eine weitere Ablehnung der Lehre vom Vorherrschen des Inhalts, der Formgesetze. Die Meister von Nürnberg und Augsburg, von Dresden und Prag hatten diese Gesetze nicht gekannt. Sie hatten einfach etwas Schönes aus dem Stoffe machen wollen und gewußt, wie man den Stoff bearbeitet. Hatte man schon aus der Gotik die Glasmalerei aufgenommen, so lernte man den Alten nun ein Gewerbe nach dem anderen ab. Die Frauen von ganz Deutschland arbeiteten mit, stickend, nähend, klöppelnd, knüpfend.

Die Sache hatte ihre gute Bedeutung. Damals war der Krieg mit Frankreich eben ausgefochten. Die Grenze starrte von Waffen, die Gedanken zogen nicht mehr so leicht hin und her. Nun galt es den Augenblick benutzen, um einen deutschen Geschmack zu schaffen, den es bisher nicht gab. Wohl rief man von allen Seiten, namentlich seitens

der Kunstgelehrten: die Kunst ist Gemeingut der Welt; das Schöne ist schön für jedes Land; der Chauvinismus, die Deutschtümelei in der Kunst ist eine Roheit. Das sagten namentlich jene, die Griechenland und Altitalien ihre vorbildliche Bedeutung wahren wollten. Die Gotiker schlossen sich ihnen an; ebenso wie jene, die noch unter dem Einfluß Frankreichs standen. Aber doch siegte der Gedanke, daß es nötig sei, an die letzte Blütezeit deutscher Kunst anzuschließen, dort, wo der dreißigjährige Krieg angeblich das handwerkliche Können vernichtet hatte. Wie früher der Reformation, so wurde jetzt unter dem Einflusse des Kulturkampfes dem großen Glaubenskriege die Schuld am Niedergang der Kunst beigemessen. Die frühesten Versuche, den Barockstil in Achtung zu setzen, gingen von Dresden aus: Semper selbst in seinem berühmten Werk Der Stil war der erste, der in ihm eine klare Absicht, nicht lediglich Willkür sah; A. v. Zahn machte 1873 den Versuch, ihn geschichtlich zu gliedern, nachdem sich A. Springer 1867 mit ihm beschäftigt und H. Hettner 1874 sein Werk über den Zwinger herausgegeben hatte. Doch waren alle diese Arbeiten, wie die Robert Dohmes und Friedrich Adlers und anderer über Schlüter und die Berliner Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts nur kunstgeschichtlicher Art. Auf das tatsächliche Wiederaufnehmen des Stiles als eines geschichtlich berechtigten wies Albert Ilg in Wien zuerst mit seinem kleinen Buch über die Zukunft des Barockstiles 1880; ich habe seit 1885 durch Veröffentlichungen über den Entwickelungsgang der Zeit und ihre wichtigsten Bauwerke eingegriffen. Solche Arbeiten lagen in der Luft. Wer Augen hat zu sehen, und Ohren zu hören, schrieb damals Pietsch, muß erkannt haben, daß in Deutschland die Zeit des ausschließlichen Triumphes der neuen Renaissance sich bereits wieder ihrem Ende nähert; Barock und Rokoko seien ihre Erben. So wenig den Klassikern ihr Wehe über das Kommen der Renaissance geholfen hat, so wenig werden sich die Meister dieser des Neuen zu erwehren vermögen. Die Zeit des Hasses gegen die Zeit, die einen Friedrich den Großen gebar, mußte enden; die ungeheure Fülle des in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert, namentlich in den Schmuckkünsten Geleisteten durfte den Lerndurstigen nicht länger entzogen bleiben.

Diese Bestrebungen, sich von den letztvergangenen Jahrhunderten und ihrer größeren Meisterschaft Rat zu holen, waren vorwiegend von Deutschland ausgegangen. In Frankreich hatte man wohl auch die Schlösser Ludwigs XIV. und XV. nach der Revolution in ihrem Stil erneuert, diesen eine Zeit lang in Schwung gebracht. Damals hatte man in Deutschland kein Verständnis für ihn; ja nicht einmal in Frankreich kam es zu einer ernsten Wiederaufnahme der Formen, denen dort der Sonnenkönig seines Wesens Stempel aufgedrückt hatte. Nur im Gewerbe, nur in der von den Meistern der hohen Kunst unabhängigen Modeentwickelung wurde dem Stile mit bescheidenem Verständnis gehuldigt. Hatten doch Reste des Rokoko überall die klassische Zeit überdauert. Man fand sie an jedem Rahmen, an jeder Möbelschnitzerei in verwilderter Gestalt. Ein ziemlich wüster Naturalismus, ein eigentümliches Versteckenspielen war Gebrauch geworden.

Der Schirmständer, der wie ein Pudel aussah, und der Stiefelknecht, den man zur Pistole zusammenklappen konnte, die sogenannten Attrappen waren besonders beliebt. Namentlich herrschte eine Scheu vor der Wahrheit im Stoff. Getragen vom Gedanken, daß neben dem Inhalte nur die Form und die Farbe die Dinge schön mache, war man zur Gleichgültigkeit gegen den Stoff gekommen. Die Schule Schinkels ging hierin am weitesten: jeder Ofen sah wie ein Marmor-Grabdenkmal aus; jeder Schrank war mit den dem Stein entlehnten Formen, Pilastern und Gebälk geziert; überall weißer, schwarzer Anstrich, Vergoldungen. Die guten alten Mahagonischränke galten für häßlich, weil man ihnen vorwarf, daß sie mit dem Stoffe prunkten, also mit einer minderwertigen, nicht formalen Schönheit. Nur in Hannover, wo die Gotik englischer und französischer Herkunft sich begegneten, namentlich unter Edwin Opplers Einfluß, hatte man Sinn dafür, daß sich Form und Bau eines Gerätes aus dem Stoff ergeben müsse. Mit der deutschen Renaissance lernte man auf die Durchbildung der Arbeit, auf die sachgemäße Behandlung des Stoffes, auf die ihm abzugewinnenden Reize Wert zu legen. Jedenfalls bot dies den Vorteil, daß unsere Gewerbetreibenden etwas schufen, was zunächst uns gefiel; daß sich somit ein volkstümlicher Geschmack bildete. München legte das Hauptgewicht auf die vollendete Durchbildung des Einzelstückes, Sachsen und die Rheinlande auf das Schaffen von Massenwaren. Beide Bestrebungen hatten ihre volle Berechtigung, wurden überall gepflegt: die Schweiz, die Niederlande, Skandinavien folgten den von Deutschland gegebenen Anregungen. Das Ergebnis war, daß sich die Zahlen von Ein- und Ausfuhr für Luxuserzeugnisse rasch zugunsten Deutschlands und zum Nachteil Frankreichs veränderten. Die planmäßige Durchbildung des kunstgewerblichen Unterrichts in allen Staaten deutscher Zunge ist zwar nicht geeignet, stilistische Wandlungen hervorzurufen, eine Mode zu erzeugen — das kann nur eine Reihe ineinandergreifender Verhältnisse und Vorkehrungen — wohl aber kann sie dem Gewerbe Kräfte und Mittel zuführen, die ihm den Kampf im Welthandel erleichtern.

Daß Deutschland auf dem Gebiete des Kunstgewerbes überhaupt eine Rolle spielt, hat es nicht zu kleinem Teile der Pilotyschule zu danken, der ersten, die in ihren Bestrebungen die Gesamtheit des Volkes umfaßte. Und wenn Späteren die altdeutschen Bierstuben und die Makartbuketts, die Humpen, aus denen man nicht trinken, und die Möbel, die man nicht bewegen kann, die tiefe Stimmung der Zimmer und die Erker und Giebel der Häuser widersinnig erscheinen, so sollten sie doch nicht vergessen, daß sie fast ein Menschenalter Mode blieben. Und das ist für unser hastendes Leben sehr lange. In dieser Zeit aber brachten sie den Deutschen nicht nur Gefallen, sondern die Möglichkeit, ein Volksgewerbe zu schaffen, im Geschmack von Frankreich sich zu sondern und den Weg zu uns selbst zu finden. Klar erkannte man die volkswirtschaftliche Seite der Frage, ob es möglich sei, durch eigene Leistung die Einfuhr französischer und englischer Luxuserzeugnisse zurückzuschrauben und die Ausfuhr von solcher in die Wege zu leiten. Man begann den Wert künstlerischer Leistung volkswirtschaftlich zu beurtei-

len und zu untersuchen, mit welchen Mitteln andere Länder ihre glücklichere Lage herbeigeführt hätten. Armand von Dumreicher schrieb 1879 sein Buch „Über den französischen Nationalwohlstand als Werk der Erziehung", eine Geschichte des künstlerischen und technischen Bildungswesens als des Werkes großer Staatsmänner, des Richelieu, Mazarin und namentlich des Colbert.

Der Realismus der Pilotyschule lag nicht allein im Hinblick auf die Natur, sondern auch in dem auf die Art der alten Meister. Er wurde deshalb, selbst wo er sachlich sein wollte, in erster Linie farbig, schmückend. Und nach dieser Richtung schlug auch sein stärkster Erfolg aus: im Gewerbe setzte sich seine Kunstart fest, hier wirkte sie mit unvergleichlicher Kraft auf das ganze Volk.

Im Anfang hatte in Deutschland, wie in Österreich, die Münchener Deutsch-Renaissance starke Gegner unter den Architekten, die auf andere Kunst eingeschworen waren. In Berlin herrschte bis nach 1870 unbedingt die Schule Schinkels. Die romantischen Bestrebungen waren stark zurückgedrängt worden; die Tektoniker im Sinne Böttichers schufen sinnvoll und gemäßigt; Ausschreitungen waren streng verboten. Viel feine Arbeiten entstanden: Werke, die sorgfältig abgewogen, vornehm in der Empfindung, zierlich in der Gestaltung sind. Es kam selten mehr zu der großen Auffassung Schinkels, man verlor sich ins Bescheidene, eben Genügende, aber man sieht jeder Linie die Liebe an, mit der sie gezogen wurde. Die älteren Architekten rühmten noch lange Wilhelm Stier und Heinrich Strack als ihre Lehrer, an deren mit spitzestem Bleistift gezeichnete, außerordentlich zartgefühlte Arbeiten sie sich mit Dank erinnerten. Die Palmetten- und Rankenseligkeit der Berliner Schule konnte aber das jüngere Geschlecht nicht dauernd erwärmen. Man sah ein, daß der Formgedanken zu wenige, daß die Wiederholungen derselben langweilig waren. Am frischesten war die Kunst Friedrich Hitzigs, dessen Landhäuser in der Viktoriastraße das helle Entzücken der Berliner bildeten. Sieht man heute das Architektonische Skizzenbuch und ähnliche Veröffentlichungen jener Zeit durch, in denen kleinere Schmuckbauten dargestellt sind, so kann man sich zu der Freude an ihnen bei einigem kunstgeschichtlichen Sinn sehr wohl wieder durcharbeiten. Es steckt wohl in Gedanken und Darstellung noch ein gut Stück Empfindsamkeit. Da sind Lauben und Schattengänge, von denen der Baumeister sehr wohl wußte, daß der Gärtner all das mit zierlich gehandhabtem Pinsel dargestellte Laubwerk wohl in Mentone, nicht aber in Rixdorf heranziehen könne; da ist eine Stimmung der Weichheit, der Naturschwärmerei, die etwas Anheimelndes, Liebenswürdiges hat, wenn sie auch nicht sehr echt, sicher nicht der starke, nach Ausdruck drängende Zug des Berliner Lebens ist. So auch jene Villen. Im Tiergartenviertel standen noch zu Ende des Jahrhunderts Häuschen, die vor dreißig, vierzig Jahren erbaut, in ihren bescheidenen Abmessungen, ihren mit runden Medaillons geschmückten Putzwänden, ihrem jonischen Giebel, kleinen Akroterien und Palmetten den Eindruck des vornehm Ländlichen machten; nun aber, eingepfercht zwischen Protzenbauten, so gar fremd herüber-

schauten. Und doch waren diese bürgerlichen Bauten die Grundlage für das gesamte Schaffen Berlins; war die an den Hellenen erwärmte Schaffenslust in ihnen am regsten tätig. Die Villen, die der Hof in Potsdam und Umgebung aufbauen ließ, sind nur Vergrößerungen dieser Kleinbauten; sie wachsen mit der Abmessung nicht im Gedanken, sondern suchen wieder eine am Sinnigen sich erfreuende Schlichtheit. Entstanden aus der Empfindung, daß Reichtum nicht glücklich mache, führten sie nur zu oft zu der Ansicht, daß Armut das Glück auch in der Kunst sei.

Wo größere Aufgaben von den Berlinern zu lösen waren, liebte man es, auf Schinkel zurückzugreifen, sich seiner Zustimmung in einem treuen Herzen zu versichern. Gab es doch noch genug begeisterte Leute, die in ihm den Höhepunkt und das einzig mögliche Heil sahen. Stracks Nationalgalerie und seine Siegessäule gehen auf Schinkelsche Gedanken zurück!

Man betrachtete mithin von Berlin aus auch Theophil Hansen, den Wiener Hellenen, mit Mißtrauen. Er hatte freilich vor den meisten Berlinern eines voraus: Er kannte Griechenland, hatte bis 1843 in Athen als Lehrer gewirkt, dort für den Baron Sina eine Sternwarte gebaut. Dieser ursprünglich serbische Baron und Bankherr war ein Freund der Wissenschaften und Künste; das heißt, sie waren ihm im Grunde genommen völlig gleichgültig, aber er hielt es für nötig, für Griechenland, wo er Geschäfte machte, etwas zu tun. Er war reich genug, sich solche Ausgaben erlauben zu dürfen. Die Bauherren in Wien waren eben damals andere, als die in Berlin oder sonst in Deutschland: Sie ließen mehr springen. Das bestätigte sich an Hansens ganzer Kunst. Anfangs verwertete er Formen des Orients am Arsenal, an einer griechischen Kirche. Aber mit dem Palais Sina übertrug er den bequemeren Hellenismus nach Wien, den er freier, den größeren Ansprüchen der damals einzigen deutschen Weltstadt angemessener, breiter, wuchtiger ausbildete. Der entscheidende Vorgang für Wien war das Auflassen der Glacis 1859 nach der ein Jahr vorher begonnenen Schleifung der aus dem 16. Jahrhundert stammenden Festungswerke. Es war dies ein Ereignis von ganz außerordentlicher Wichtigkeit. Wien hatte um 1800 rund 6700 Häuser und 220000 Einwohner, 1850 war die Zahl der Häuser auf 8900 gestiegen, die der Einwohner aber auf 430000: Das Haus, das um 1800 durchschnittlich etwa 33 Bewohner gehabt hatte, sollte nun deren 49 fassen. Die Wohnungsnot, die Teuerung war durch polizeiliche Beschränkung aufs äußerste gestiegen, bis endlich der Plan Ludwig Försters für die Ringstraße und die an sie stoßenden Gelände genehmigt und nun mit größter Hast ein neues Wien gebaut wurde. Schon 1870 zählte es mit den Vororten 900000 Einwohner, Berlin noch erheblich überragend, das in den Jahren 1800, 1850 und 1870 von 180000 auf 400000 und 800000 Einwohner gestiegen war. In weit höherem Grade überragte aber das öffentliche Leben in Wien jenes in Berlin, das gesellschaftliche wie das geschäftliche. Österreichs herrschende Stellung in der Metternichschen Zeit wirkte nach, ebenso wie der höhere Wohlstand, der in jener Zeit der sich erst entwickelnden

Gewerbe im wesentlichen auf der Landwirtschaft beruhte; endlich die Eigenschaft der Kaiserstadt als Vorposten der Gesittung gegen Südosten. Hier pflegten die reichen Bojaren und Fanarioten, die Levantiner und orientalischen Juden, der Adel Ungarns und Böhmens, die großen Geschlechter Oberitaliens, ihr Geld zu verzehren; der Kaiserhof, an dessen Spitze ein lebenslustiger, wohlwollender Fürst, eine schöne kluge Kaiserin standen, bildete einen Mittelpunkt des Glanzes, wie er fast nur vom französischen Hof überboten wurde. Seit Pest und Bukarest, Triest und Prag, Athen und Alexandria emporblühten, die Türkei ebenso wie Ägypten eine sichere Wohnstätte für jedermann bot, war Wiens Stellung wesentlich anders geworden: eine Binnenstadt, während es vierzig Jahre früher eine Grenzstadt gegen Südosten war.

Hansen war ein Däne und baute griechisch. Trotzdem ist niemandem, auch ihm selbst kein Zweifel darüber gekommen, daß seine Kunst deutsch und wienerisch sei. Er gehörte noch zu jenem alten Schlage von Dänen, dem auch Thorwaldsen entsproß, die ein starkes Zugehörigkeitsgefühl zum deutschen Volke hatten, sicher zu keinem andern mehr als zu diesem. Mit den Berlinern war er einig in der Ansicht, daß kein Volk der Welt durch Eindenken in hellenisches Wesen diesem verwandter geworden sei als die Dänen und wir. Man hat Hansen auch wenig zu entgegnen gehabt. Seine Kunst hat allezeit in Wien volle Anerkennung gefunden. Verstand er es doch, mit einem guten Stamm Grobheit ausgestattet, dem dort landesüblichen Tränsen und Ränkeschmieden wacker die Zähne zu zeigen.

Er fand Anfänge vor, um deren Vernichtung durch ihn und seine Ruhmesgenossen Ferstel und Schmidt es schade war. Die Architekten van der Nüll und Siccard von Siccardsburg hatten aus Paris die Kenntnis der französischen Renaissance mitgebracht, sie hatten in den französischen Werken dieser Art weitere Aufklärung gesucht. Ihr geistreiches Palais Larisch ist eine feine Arbeit nach dem alten Hotel Vogué in Dijon, echt künstlerisch, voll von sorgfältig ausgereiften Gedanken; ihr Opernhaus ist in allen Einzelheiten eine wohldurchdachte und mit Fleiß gebildete, liebenswürdige Leistung; kein großer Wurf wie die Pariser Oper, aber auch ohne jedes Backenaufblasen und Beinespreizen, das an der ganzen Architekturbehandlung des Charles Garnier mit jedem neuen Betrachten unangenehmer wird. Man hat die beiden Wiener, die das Zeug in sich hatten, sehr glücklich in die Entwickelung des dortigen Schaffens einzugreifen, mit vorzeitigen kritischen Angriffen zu Tode geärgert. Die Folge war das Aufkommen Hansens und Ludwig Försters, der ein Franke Münchener Schulung war, und des Gotikers Schmidt. Ferstel, ein gebürtiger Wiener, hat meines Ermessens das nicht ersetzt, was an seinem Lehrer Siccardsburg verloren ging.

Hansen hat erstaunlich viel gebaut. Vieles erscheint uns jetzt reichlich derb, gedankenarm, undurchgebildet, ja verfehlt. Es wurde auf seiner Werkstatt fleißig mit Reißschiene, Dreieck und Zirkel gearbeitet, der frei zeichnenden Hand blieb selten mehr als ein Ornament, ein Säulenknauf, eine tragende Gestalt; sonst ging es scharf nach Gra-

den und Kreisen; man wahrte der Geometrie ihr Vorrecht in der Kunst. Die Grundrisse Hansens gingen aus seiner Hand hervor wie aus der Pistole geschossen. Eine klare Anordnung, vollendete Symmetrie, Achsen durchs ganze Haus. Das ist etwas sehr Schönes: Ein so durchgebildeter Grundriß leuchtet im Entwurf alsbald ein, gibt ein übersichtliches, dem Auge wohltuendes Bild. Er sollte schön sein und ist es auch, soweit dies für eine geometrische Zeichnung erreichbar ist. Alle Mittel wurden auf eine große, einheitliche Wirkung verwendet, jeder Bauteil ins Gesamtbild eingemessen, dadurch zum Gliede des Ganzen, daß die Achsen ein vollständiges Vierecknetz über die Anlage bildeten und jedem Raum die Verhältnisse vorschrieben. Nur eines brachte es dabei nicht recht zum Flügelheben: Der Geist des Einzelnen, des für bestimmte Zwecke dienenden Gelasses, der Gedanke, daß jeder Raum auch für sich ein Dasein führen und daß in einem Hause verschiedenen Bedürfnissen gedient werden soll. So im Reichsratsgebäude in Wien, der großen Hauptschöpfung Hansens, das wohl an Wucht und Reichtum des Aufbaues, an festlicher Pracht und Wirkung auf die Ferne, nicht aber an Anmut der Durchbildung die Werke Schinkels und Klenzes überbot. Und gerade diese war eine Hauptforderung des Hellenisten, der nur eine so bescheidene Zahl von Formengedanken anzuwenden in der Lage ist. So auch an Hansens Wohnhäusern. Als Beispiel gelte das Palais des Baron Todesko in Wien, der Bau, dessen Schauseiten Hansens Schwiegervater Förster entwarf, dessen Inneres aber dadurch Bedeutung erhielt, daß es bis auf die letzten Geräte hinab von Hansen gezeichnet und eingerichtet wurde, daß sein Freund Rahl es ausmalte. Man hatte einmal gebrochen mit der Sitte, dem Tapezierer die Räume zu überlassen, der, wenn etwas Hervorragendes geleistet werden sollte, sich Stoffe, Geräte und selbst die Künstler aus Paris kommen ließ. Aber ganz wohl fühlten sich die Wiener Bankherren in diesen feierlichen Sälen nicht, die so fertig aus der Hand des Baumeisters hervorgingen, daß sie selbst nicht wagen durften, irgendwo ihre Eigenwünsche geltend zu machen. So wenig wohl, wie der preußische Hof und Adel in den Schinkelschen Räumen, wie der Dresdener Bankier Oppenheim in seinem von Semper eingerichteten Hause. Es ist kein Zufall, daß Hermann von Todesko, der Sohn des Erbauers, Gedon nach Wien, und Baron Kaskel, der Erbe Oppenheims, einen Franzosen berief, um sich im Palais traulich künstlerische Winkel herrichten zu lassen, Künstler, die nicht auf das klassische Ideal eingeschworen waren, sondern auf die Lebensart ihrer Auftraggeber achteten, so sehr auch die Kunstgelehrten über die Zerstörung der idealen Werke zürnten.

Prunkend und leer erscheinen dem Nachgeborenen Hansens Festräume; die von ihm so gern angewendeten Vergoldungen ganzer Bauglieder helfen dazu mit; die einst gerühmte Farbigkeit ändert diesen Eindruck nicht. Er arbeitet überall mit Massen; man sieht überall die starre Herrschaft der Regel, die Begeisterung für das geometrisch Richtige. Mir will scheinen, als sei der Heinrichshof, jene riesige, 95 m lange, 46 m breite Gruppe von fünfstöckigen Zinshäusern gegenüber der Oper sein vornehmstes

Werk. Man hat ihn mit den Berliner Bauten der Schinkelschule in ihrer Dürftigkeit zu vergleichen, mit deren Aufeinandersetzen von Geschossen, so daß der Anblick nicht wesentlich an Wert verlöre, wenn über Nacht jemand eines herauszöge und das dritte aufs erste setzen würde. Die Kraft, mit der Hansen eine schwere Aufgabe überwand, nämlich die Masse von fünfmal 92 Fenster- und Türöffnungen in einem baulichen Gedanken zusammenfassen, ist erstaunlich. Man soll dabei nicht mit den Schwächen des Grundrisses hadern, mit den dunklen Treppen, den engen Lichthöfen. Die festliche Größe, die Farbigkeit — auch hier stand Rahl dem Architekten zur Seite — die Vollsaftigkeit im ganzen Entwurf traf den Ton des Wiener Lebens, schuf für die ganze Stadt ein Vorbild des äußeren Glanzes, dem sie sich mit Begeisterung hingab, wenn auch wenig von ihm ins Innere der Wohnungen drang.

Hansen nannte seine Kunst hellenische Renaissance. Er hatte eingesehen, daß sich mit der Zurückhaltung der Berliner die wuchtigeren Wiener Aufgaben nicht bewältigen ließen. Die Stadt, ihre Baulust, ihre Eigenart war zu groß, als daß sie sich in das Verstandesgesetz Böttichers hätte pressen lassen. Die Berliner alter Schule sahen den Wiener Genossen nie als zu ihnen gehörig an. Wien in seiner Lebenslust brach die stilistische Strenge.

Und daher wurde Wien durch geraume Zeit das Ziel der jüngeren Berliner, die einsahen, daß es mit der Tektonik allein nicht vorwärtsgehe; daß sie neuen Bedürfnissen in ihrer gelehrten Dürre nicht entsprechen könne. Zu Ende der sechziger Jahre kam das tausendfach wiederholte Wort auf: Berlin wird Weltstadt. Der Krieg von 1864 hatte das Selbstgefühl geweckt, der von 1866 brachte dazu den Frieden zwischen der Regierung und den Ständen, der von 1870—71 die Milliarden der französischen Kriegsentschädigung und die Gründerzeit. Das höhere Bauwesen, bisher im wesentlichen ein Gebiet der staatlichen Fürsorge, gelangte nun in die Hände der großen Handelsgesellschaften. In schwerem, auch heute noch nicht ganz ausgefochtenem Kampfe suchten die Privatarchitekten den Regierungsbaumeistern, königlichen Bau- und Regierungsräten die Vorherrschaft zu entringen. Die großen Erfolge, die Wien damit errang, daß die Bauten an die zu vollendeter Durchbildung geeignetsten Künstler vergeben wurden, hoffte man auch in Berlin herbeiführen zu können. Nicht mit viel Erfolg. Erst die völlige Versumpfung der Schinkelschen Schule, wie sie sich in den im Bureauleben vertrockneten Staatsbaumeistern der Provinz offenbarte, führte Änderungen herbei. Nicht die politisch konservative Färbung der Verwaltung hat dieses Festhalten am absterbenden Alten bewirkt: Die fortschrittliche und sozialistische Stadt Berlin selbst hat am längsten der Erkenntnis widerstrebt, daß Bauen eine Kunst und nicht lediglich eine Verwaltungssache sei: Der Magistrat von Berlin hat bis ans Ende des Jahrhunderts zumeist vormärzlich gebaut.

Das Bezeichnende für die Entwickelung in Berlin ist der Umstand, daß dort Firmen die künstlerische Entwickelung in die Hand nahmen: Ende & Boeckmann, Kyll-

mann & Heyden, von der Hude & Hennike, Ebe & Benda, Kayser & von Großheim, Gropius & Schmieden, Kremer & Wolffenstein, um nur einige zu nennen, zumeist in der Teilung, daß einer der Gesellschafter den künstlerischen, der andere den geschäftlichen Teil vorwiegend behandelte. Baurat von der Hude schilderte mir einmal sein Verhältnis zu Hennike so, daß Hennike gern gut esse, wenn er auch schlecht schlafe; er, Hude, aber lieber gut schlafe, wenn er auch minder gut esse: der kühne Unternehmer im Gegensatz zum Künstler. Auch die Aufträge wandelten sich in Berlin: Die Banken, die reichen Geschäfts- und Gasthäuser, die üppigen Wohnbauten waren es vorzugsweise, an denen sich die junge Kunst betätigte. Das Wort, das gewissermaßen als Schild über der Architektur Berlins im letzten Jahrhundertviertel zu lesen ist, lautet: „Was die anderen wollen, das können wir besser". Mit dem Augenblick, da die Schinkelsche Schule verlassen wurde, begann ein waghalsiges Versuchen mit Fremdem: zunächst war Wien das Vorbild. Dort lernte man nicht nur eine kräftigere Formenbehandlung, sondern man stärkte dort auch sein Formengewissen. Trotz aller Tektonik war dem Berliner Bauwesen mehr und mehr das Gefühl für das abhanden gekommen, was Semper das Wahrscheinliche nannte. Man stellte große Erker auf dünne Tragsteine aus Gips, in denen die Eisenträger versteckt lagen. Sie hielten ja, aber kein Mensch konnte von außen beurteilen, warum. Man bildete in Putz, Quaderungen und Pilasterordnungen, ohne mehr eine rechte Empfindung dafür zu haben, was in Stein wirklich ausführbar ist. Denn das Gefühl dafür, daß man Steinformen nachahme, war verloren gegangen. Die Unfruchtbarkeit der Böttícherschen Gedanken trat immer klarer hervor, je größere Ansprüche die wachsenden Verhältnisse an das Bauwesen stellten.

Die damals jungen Architekten setzten alsbald mit einer Reihe von Versuchen ein; bezeichnend war aber auch für die Folge, ehe die italienische und deutsche Renaissance das Übergewicht gewann, eine hellenische Renaissance, die nicht ganz der alten Lehre entsprach, namentlich nicht in den Gliederungen und Einzelheiten, aber doch sich über das Maß alter Strenge hinauswagte. Lucaes Eintreten für die reiferen Formen war von entscheidendem Einfluß, denn als leitende Kraft an der Bauakademie trug er die neue Lehre in die Kreise der Jugend. Sein Borsigsches Wohnhaus in Berlin ist bezeichnend: Einfachste Formen bei großen Abmessungen; die Erkenntnis, daß die Massen eine Rolle in der Wirkung des Bauwerkes spielen; daß der verkleinerte italienische Palast, und wenn er auch jedes Einzelglied im richtigen Verhältnis wiedergebe, doch etwas anderes sei als das riesige Vorbild; die Erkenntnis ferner dafür, daß der bessere Stoff nicht nur ein Schmuck, sondern eine Grundbedingung höherer Formensprache sei; daß das „Surrogat" der Feind der Kunst sei, der Stoff, der als etwas anderes erscheinen soll, als er ist. Diese Erkenntnis kam immer deutlicher zum Ausdruck. Man setzte nicht mehr wie Schinkel seine Hoffnung auf den Ziegelbau. Verbesserte Verkehrsmittel brachten den Berlinern den Stein herbei und schärften ihr architektonisches Gewissen durch diesen.

Langsam gewöhnte man sich an den Wohlstand. Als 1864 an einer Villa die ersten Granitsäulen aufgestellt wurden, war man sehr in Frage, ob das Heranziehen des für den Denkmalbau vorzubehaltenden Steines in den Wohnbau statthaft sei; als um 1870 die Villa des Besitzers einer für das Bauwesen viel beschäftigten Tonwarenfabrik, March, in gotischem Stil, seit 1865 eine solche von Kyllmann & Heyden in französischer Renaissance, seit 1864 eine dritte von Ende in deutscher Renaissance und in malerischer Anordnung geschaffen wurden, so zeigte sich zunächst hierin, in dem, ich möchte sagen, mit Humor behandelten Landhausbau, das beginnende Schwanken in der Berliner Schule. Erst 1871 wagten Ende & Boeckmann die deutsche Renaissance am Bau eines städtischen Geschäftshauses zu verwerten. Der Bau der Börse und der Reichsbank durch Hitzig, großer Bankanstalten durch Ende & Boeckmann, der Kaisergalerie durch Kyllmann & Heyden brachten das Berliner Bauwesen erst zu größerer Breite, zu reicherer Verwendung der sich ihm nun darbietenden kostbareren Baustoffe.

In Wien blieben aber doch in den siebziger Jahren die Verhältnisse reicher. Dorthin brachte Friedrich Schmidt eine kräftige gotische Schule. Er war als der Sohn eines protestantischen Theologen in Schwaben geboren. Die mittelalterliche Romantik, mehr noch, wie er selbst sagt, das künstlerisch Ausgebildete des katholischen Gottesdienstes, der Zusammenhang zwischen künstlerisch-dichterischen und gläubigen Empfindungen führten ihn zur römischen Kirche. Infolge mißlicher Umstände blieb sein Kunstunterricht unvollendet: er suchte als Steinmetz am Kölner Dom Arbeit und gewann hier rasch einen leitenden Einfluß. Seit 1857 wurde er Lehrer der Baukunst in Mailand, seit dem französischen Krieg trat er in gleiche Stellung an die Wiener Akademie. Er blieb dabei ein deutscher Steinmetz im Sinne der Romantik, ein auf seine Gewandheit, seine gewerbliche Ausbildung, sein Meistertum stolzer, in einer gewissen Derbheit sich gefallender Künstler, trotz der hohen, geistigen Entwickelung, der vollendeten weltmännischen Form, der Wohlredenheit, die dem schönen langbärtigen Manne so gut zu Gesichte stand.

Es war eine Tat, die bei den jungen Bauleuten Berlins stürmische Begeisterung erweckte, daß er für den Bau des Rathauses in der preußischen Hauptstadt 1857 einen gotischen Entwurf lieferte. Dazu war dieser ein Meisterwerk, das hoch über dem stand, was die rheinische Schule bisher geleistet hatte. Die Gotik schien ihrer Starrheit, ihrer lehrgerechten Spitzigkeit mit einem Schlage entkleidet, befähigt, den vielseitigen Anforderungen eines Verwaltungs- und Festgebäudes gerecht zu werden; denn auch große Versammlungssäle sollte der Bau enthalten. Die Gegnerschaft, mit der sich die herrschende Berliner Anschauung leidenschaftlich gegen die Rückversetzung ihrer Stadtverwaltung in ein Haus des als finster verschrienen Mittelalters siegreich behauptete, wiederholte sich in Wien, als Schmidt für das Akademische Gymnasium 1863 einen gotischen Entwurf lieferte, wieder ohne mit seinem Plane durchdringen zu können. Die Erregung klang nur leise nach, als Schmidt am Wiener Rat-

hause seit 1896 seine für Berlin niedergelegten Gedanken in reiferer Form durchführen konnte.

Mit vollem Recht sagte der bedeutendste deutsche Kritiker für Architektur, der mit umfassender Kenntnis als Leiter der „Deutschen Bauzeitung" durch Jahrzehnte die Entwickelung des Bauwesens verfolgte, K. E. O. Fritsch, die Kölner Schule habe ihren Bauten nur ein Scheinleben zu verleihen verstanden: Die Form wurde nicht dem Inhalt, sondern dieser Inhalt wurde der Form untergeordnet und angepaßt; nicht den Zweck hatten die Entwerfenden, sondern vorzugsweise den Stil im Auge. So noch an Schmidts ersten Bauten in Wien, deren herbe Strenge die Wiener nicht anzuziehen vermochte.

Der Stefansdom, dessen Erneuerer er seit 1868 wurde, und dem er ein außerordentliches Verständnis entgegentrug, lehrte ihn, sich von der Dürre der Kölner Architektur vollends frei zu machen. Dort stand er schon einer anderen Auffassung über die Pflichten des Erneuerers gegenüber als in Köln. Als er gefunden hatte, daß die schwarze Färbung des Kircheninnern nicht die Folge der Zeit, sondern eines Anstriches im 17. Jahrhundert sei, und als er diesen zu entfernen beschloß, rief er die Maler gegen sich auf, die mit zweifellosem Recht die alte feierliche Stimmung des Baues gewahrt wissen wollten. Als er mit seiner Erneuerung an das Riesentor, den Rest des ursprünglichen frühgotischen Baues trat, machte sich der Kunstgelehrte Moritz Thausing zum Mundstück des über die ehrwürdige Hauptkirche wachenden Wienertums; obgleich seit fast dreißig Jahren mit dem Wiener Leben verschmolzen, mußte Schmidt sich gefallen lassen, als fremdes Ungeziefer, als „Phylloxera renovatrix" verfolgt zu werden. Der Sinn der Zeit war für die Schönheit von vielerlei Kunst schon geschärft, die Art, wie Ahlert und Zwirner in Köln die Gotik verbesserten, schon verurteilt; Schmidt folgte nur dem Gang der Entwickelung, indem er der Alleinherrschaft der edlen Gotik entsagte. Am Wiener Rathaus suchte er daher auch Anschluß an die freieren Bildungen der Spätgotik, der so lange als schlechter Stil verketzerten, und an das Zinshaus, wie es sich in Wien an der Riesenaufgabe des Ausbaues des Ringes mit seinen Nebenstraßen entwickelt hatte. Die breit gelagerten Stockwerkanlagen, die Herrschaft des Hauptgesimses mit gotischen Formen zu vereinen, war das Ziel. Wenn an mich die Frage gerichtet wird, sagte Schmidt selbst, in welchem Stil das Rathaus gebaut sei — ob gotisch? — so muß ich offen bekennen, daß ich das nicht weiß. Wenn man mich früge, ob es im Stil der Renaissance sei, so muß ich antworten, daß ich es nicht glaube. Wenn aber irgend etwas bezeichnend für den Stil des Baues ist, so mag es der Geist der Neuzeit im eigentlichen Sinn des Wortes sein, der sich voll in ihm ausspricht. Ich kann nur sagen, was ich angestrebt habe: Es ist das Bauwerk eines Künstlers, der die Baugeschichte früherer Jahrhunderte in sich aufgenommen hat! Später sprach Schmidt den Wunsch aus, noch einmal jung zu werden, um sich mit ganzer Kraft dem romanischen Stil zu widmen, dessen Entwickelung gewaltsam abgebrochen worden sei, lange bevor er seinen künstlerischen Abschluß erreicht habe.

Aus Schmidts Schule ging eine Reihe tüchtiger Gotiker hervor. Als die besten künstlerischen Kräfte unter ihnen dürften der Münchener Georg Hauberrisser und der in Berlin tätige Hans Grisebach hervorzuheben sein. Namentlich Grisebach war einer der wenigen eigenartigen Meister der Zeit. Seine Auffassung der Deutsch-Renaissance, der er mit Hilfe eines kräftigen Naturalismus neue Keime entlockte, als sie schon ganz ausgesogen erschien, war wirklich eine Tat, die für die Folge nicht kleiner erscheint, weil auch diese die übereifrigen Berliner Baumeister rasch überboten und zur Übertreibung, zur Ermattung führten. Denn das ist der große Schaden der Berliner Kunst, daß sie in ihrer gewaltigen Arbeitsleistung überall zur Steigerung und Überbietung der Baugedanken führt. Was ist nicht alles seit etwa 1875 in Berlin in deutscher Renaissance geschaffen worden! Die alle Tage sich mehrende Zahl von Aufmessungen und bildlichen Darstellungen alter Giebel und Tore, Erker und Türmchen wurde rasch verarbeitet, von den bescheidenen Häusern und Schlössern des 16. Jahrhunderts auf die riesigen Geschäfts- und Mietskasernen übertragen: die Gliederungen wurden übertrieben, die Schwingungen und malerischen Wirkungen ins Derbste überboten, die Gedanken einer bescheiden bürgerlichen Kunst ins aufdringlich Laute übersetzt. Andere Großstädte folgten dem Beispiel; aber Berlin ist die Stadt, in der die stilistischen Anregungen der Baugeschichte am schnellsten und zwar durch Überfütterung zugrunde gerichtet wurden.

Hansen wie Schmidt beugten sich vor dem dritten Wettbewerber in der Gunst des kunstgeschichtlich geschulten Zeitalters, vor der italienischen Renaissance. Diese hatte in verschiedenen Städten ihre erfolgreichen Vertreter. In Stuttgart war es Christian Leins, ein vorsichtiger feiner Künstler, der aber der Renaissance Italiens eines nicht abzulernen vermochte, nämlich die Kraft, wie sie sich namentlich in der entschiedenen Behandlung des Hauptgesimses äußert. Ähnliche Schwächen zeigten viele der Ersten, die sich dem Stile widmeten, so der Dresdener Hermann Nicolai, im gewissen Sinn auch der Münchener Gottfried Neureuther. Das Gleichgewicht der alten Florentiner wieder zu finden, war Gottfried Semper vorbehalten.

Semper gehörte zu jenen deutschen Architekten, die wie sein Vorgänger in der Dresdener Professur, Joseph Thürmer, und wie Hansen Athen gesehen hatten. Aber seine eigentliche Schule hatte er in Paris bei Franz Chr. Gau gemacht. Auch dieser war ein Deutscher, in Köln geboren, doch in jungen Jahren nach Paris gekommen, berühmt geworden durch seine Reisen nach dem Orient, wo er bis nach Nubien drang, vermessend, zeichnend, ganz erfüllt von der geschichtsforschenden Aufgabe des Architekten. Neben ihm wirkte in ähnlichem Sinne sein Kölner Altersgenosse, der einstige Kölner Steinmetz J. J. Hittorff, der Sizilien baugeschichtlich erforschte, und der Breslauer Karl Ludwig Zanth, der später durch den Bau des maurischen Schlosses Wilhelma bei Stuttgart berühmt wurde. Seit den zwanziger Jahren bilden diese Deutschen durch ihren Fleiß, ihre Gelehrsamkeit und ihre künstlerische Bedeutung ein sehr

wichtiges Glied in der baulichen Entwickelung der französischen Hauptstadt. Es war also Sempers Wanderung nach Paris nicht im gleichen Sinn eine solche in fremdes Gebiet wie die der Berliner Maler. Wohl aber hat er dort eines gelernt, was ihn auch als Theoretiker von Bötticher unterscheidet: Nämlich, daß er sich durch das Sehen von Bauten, nicht durch die ästhetische Untersuchung von Bauaufnahmen auszubilden trachtete; daß er weniger darauf ausging, die richtigen Gesetze für alle kommende Kunst festzustellen, als jene zu begreifen, die sich als in vergangenen Werken wirksam erkennen ließen.

Semper stellte den Wert der Renaissance über den der Antike. Damit öffnete er die Bahn für eine neue Auffassung der Ziele des Baumeisters; er gab dem Idealismus eine neue Richtung. Denn bisher hatten die Versuche, die mit den nachhellenischen Stilen gemacht worden waren, doch nie zu befriedigenden Ergebnissen geführt. Nirgend empfand man dies mehr als in München, wo sich die von König Ludwig I. unternommenen Versuche drängten. König Maximilian II. suchte diesen Fehler in seiner Weise zu heben. 1851 erließ er ein Preisausschreiben, das nichts Geringeres anregte, als daß eine neue Bauart, ein Stil gesucht werde. Der König war der Ansicht, die Zeit für das Anwenden alles dessen, was das Nachdenken in den Kunstboden gesäet habe, sei nun endlich gekommen. Wir leben nicht mehr, sagte das Ausschreiben, in der Zeit des überreizten naturnotwendigen Schaffens, wodurch früher die Bauordnungen entstanden, sondern in einer Zeit des Denkens, Forschens, der selbstbewußten Überlegung. Die Baukunst aber zeige ein Schwanken zwischen klassischer und romantischer Art, „die aber selten nicht ganz rein gegeben werde". Neue Formen, Umbildungen der alten würden dabei verwendet. Es sei ein Bedürfnis des Geistes, nach Neuem zu trachten, nicht bloß das schon Dagewesene vollkommen oder unvollkommen nachzuahmen, sondern Neues zu schaffen. Als die Grundideen unserer Epoche, fährt das Ausschreiben fort, kann man teilweise das Streben nach Freiheit bezeichnen, nach freier Entwickelung und zwangloser Übung aller physischen und moralischen Kräfte. Die Verhältnisse des Völker- und Staatslebens seien andere geworden. Sollte es nicht gelingen, für sie einen neueren Stil zu schaffen, der sich wie einst die Renaissance als Selbständiges aus dem Bekannten entwickle? Sollte es nicht möglich sein, zweckmäßig, deutsch und doch neuartig zu bauen, aus dem mit so viel Eifer durch die Wissenschaft wieder eroberten Stilen ein eigenartiges, schönes, wohlgegliedertes Ganze zu gestalten?

Das Ergebnis dieses Ausschreibens waren die Bauten der Münchener Maximilianstraße. Sie sind recht langweilig ausgefallen: die Stilmischung, die sich als neuer Stil gibt, ist recht ungeschickt und kunstlos durchgeführt, das Ergebnis der Bemühungen in München war rein verneinend. Alle, die von vornherein gesagt hatten, daß Stilreinheit die Grundbedingung jeder Kunst sei, alle, die einen bestimmten Stil als allein für die Neuzeit oder für Deutschland geeignet erklärten, hatten leicht jubeln und den vorausgesagten Mißerfolg feststellen. Und es waren der strengen Stilisten recht viele. Die Hel-

lenen in Berlin, München und Wien, die Romantiker Gärtnerscher Schule in München, Wien, Hannover, die Gotiker strenger Richtung am Rhein, die auf das Frühchristliche Eingeschworenen in Baden und die Renaissanceverehrer in Stuttgart und Dresden: alle waren sich darüber klar: So wie man in München wolle, gehe die Sache nicht.

Julius Meyer schrieb diesem Versuch 1863 eine sechzig Seiten lange Leichenpredigt, ohne ihn ganz klein zu kriegen; 1865 kämpfte er nochmals dagegen. Lübke wurde über ihn witzig, was sonst seine Art nicht war; von allen Seiten fiel man auf ihn ein — es ging ihm wirklich herzlich schlecht. Trotzdem war der Gedanke so übel wohl nicht, nur die Ausführenden waren ungeschickt im Entwerfen. Wer die amerikanische Baukunst der 1890er Jahre, wer das im Rückschlag dieser in Deutschland Geschaffene durchsieht, der wird sich sagen müssen, daß dort der Weg gefunden ist, auf den König Max wies. Die amerikanischen Architekten galten in Europa für kunstgeschichtlich schlechter vorgebildet, also naiver, als die bayrischen von 1850 oder 1860. Naiv heißt unbefangen, in diesem Falle aber nicht viel weniger als unbelehrter, minder vertraut mit dem, was vergangene Zeiten schufen. Leider zeigt sich bei genauem Hinsehen aber, daß den Amerikanern die Gottesgabe größerer Unwissenheit nicht zugesprochen werden kann. Gerade dort wird sehr eifrig an den alten Stilen gelernt und zweifellos hat ein Architekt wie Henry Richardson, der berühmte Erbauer der erstaunlich naiven Dreifaltigkeitskirche in Boston, mehr nach alten Formen geforscht als Friedrich Bürklein, Eduard Riedel oder sonst einer der Münchner Meister der sogenannten Streck-Lisenen-Ordnung; zweifellos war das Leben in New York und Boston schon 1860 weniger zur Entwickelung der Naivität geeignet als jenes in München. Die Schilderungen aus dem Lederstrumpf mit ihren unerhört hochherzigen Trappern und Delawaren trafen auf den damaligen Zustand Nordamerikas nicht mehr ganz zu. Nicht größere Unbefangenheit, sondern größeres Können brachte dem Versuche hier die Erfolge, die sie in München nicht hatten. Freilich einen rasch sich wieder verflüchtenden Erfolg. Den Architekten Münchens fehlte das Können, um die alte Kunst geistig zu verarbeiten; sie hatten die alten Stile zu sehr in jener Abklärung kennen gelernt, die sie auf einige wenige gute Formen zurückführte und den bildenden Reichtum als unreif oder Verfall ablehnen ließ.

Die neue Schule, die sich in den fünfziger Jahren die Baukunst zu beherrschen anschickte, Semper an der Spitze, wandte sich der Renaissance zu als fertiger Erfüllung dessen, was man in München vergeblich neu zu schaffen trachtete. Semper erklärte sich sehr entschieden gegen die Antike und gegen die Gotik, als die Hauptgegner seines Stiles. Nicht als ein Verächter ihrer Schönheiten, sondern weil sie ihm nicht alle Fähigkeiten in sich zu vereinen schienen, die vom zeitgemäßen Bauwesen gefordert werden müssen. Die Renaissance allein gebe den Bauten ein ihr Wesen erklärendes Schaubild, indem sie die von den Griechen gefundenen Einzelformen sinnbildlich verwerte. Sie nehme diese ebenso auf, wie es die Raumkunst der alten Römer tat und schaffe somit

Werke, die nicht nur dem Bedürfnis entsprechen, sondern sich „zu zweckdienlicher Idealität emanzipieren", also zu höherer Zweckerfüllung befreien. In dieser Richtung sei die Entwickelung noch lange nicht abgeschlossen. Die Renaissance habe in ihrer Bildsamkeit vielleicht ihre beste Zeit noch vor sich. Wie sie eine Wiederaufnahme eines in seinen äußeren Formen entlehnten, nämlich des römischen Stiles sei, so sei eine zweite solche Renaissance auch heute möglich. Denn Stil ist für Semper das Übereinstimmen einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens. Zu diesen geschichtlichen Vorbedingungen gehört ihm auch die Kunstentwickelung, als deren Ergebnis der einzelne Künstler erscheint, der sich als Schüler der ganzen vorhergehenden Zeit zu fühlen habe. Wir sollen uns bestreben, sagt er, mit männlicher Reife des Wissens genug Unbefangenheit, Freiheit und eigene Einfälle zu verbinden, um die Aufgabe, die vorliegt, mit Selbständigkeit, aber auch mit Rücksicht auf das Vorausgegangene genügend zu lösen. Das letztere ist um so notwendiger, als selbst der Eindruck, den ein Bauwerk auf die Massen hervorbringt, zum Teil auf Gedächtnisbildern begründet ist. Ein Schauspielhaus muß durchaus an ein römisches Theater erinnern, wenn es „Charakter" haben soll; ein gotisches Theater ist unkenntlich. Kirchen in altdeutschem oder selbst im Renaissancestil des 16. Jahrhunderts haben für uns nichts Kirchliches. So muß nach Semper ein Gerichtshaus die Art des Dogenpalastes, eine Kaserne jene der mittelalterlichen Befestigungen, eine Synagoge jene orientalischer Bauten tragen. Es ist dies derselbe Gedanke wie der in Lenbach wirkende: Semper sieht die Kunstwerke durch die kunstgeschichtliche Brille, er schlägt bei einem neuen Bauauftrage zunächst im Buche seines großen kunstgeschichtlichen Wissens nach, bis er findet, wie dieser am besten früher behandelt worden sei und nimmt ihn dann in Fortbildung des Alten auf.

Er ist dabei sehr viel freier in der Wahl als andere Zeitgenossen. Semper hat in allen Stilen gebaut, weil er in allen Stilen für bestimmte Aufgaben eigenartige Lösungen fand. In dem Gedanken, daß der moderne Baumeister alle ältere Kunst zu eigen habe, daß er sich jede nutzbar machen dürfe, stimmt er mit den Münchenern überein. In der Behandlung der Stile weicht er von ihnen ab. Er will echt bleiben, er hält sich innerhalb der dem jeweiligen Zeitalter eigenen Formgebung. Aber er will nicht nachahmen, sondern in den Formen der verflossenen Zeit ebenso wie im Geist der neuen schaffen. Immer mehr drängt ihn dieses Streben auf die Renaissance, denn die von ihr gelösten Aufgaben stehen den modernen am nächsten.

Die von Semper erhoffte Feststellung des Gesamtbildes bestimmter Bauarten blieb aus. Er selbst widersprach ihr. In Deutschland war die Säulenhalle zum Schaubild eines Museums geworden. In Berlin, in München, aber auch im Britischen Museum zu London und, durch Zufall, am Louvre in Paris war sie zu beobachten. Italien hat, abgesehen von der Villa Albani in Rom, keine Vorbilder. Semper kümmerte sich nicht darum und wählte doch den italienischen Palazzo zum Vorbild für sein Dresdener Mu-

seum. Denn er wollte nicht ein zweigeschossiges Gebäude hinter eine eingeschossige Schauseite pferchen. Mit gleicher Selbständigkeit ging er bei seinem Entwurfe für die Nikolaikirche in Hamburg vor.

Der künstlerische Aufschwung, den Dresden nach Überwindung der letzten Mengsschen Anklänge genommen hatte, gab Semper Gelegenheit, seine Grundsätze zur sachlichen Durchführung zu bringen. Aber wenn auch die Bildhauer Rauchscher Schule, vor allem Hähnel, ihn befriedigten, so hat er sich doch sachlich wenig zu den Düsseldorfern, zu Hübner und Bendemann hingezogen gefühlt, die damals neben Schnorr von Carolsfeld nach Dresden gezogen worden waren. Der Zug der Zeit und seine Bildung wies ihn, wie den neben ihm tätigen Richard Wagner nach Paris. Gau, Hittorf, Gilbert, Lesueur, Labrouste sind die Architekten, mit denen er am meisten übereinstimmte. Italien war die Heimat der Formen, die er vor allen liebte; Frankreich half sie geistig zu verarbeiten. Gemeinsam mit dem Zug der Zeit drängte er auf größere Farbigkeit. Selbst Bramante erschien ihm kahl, wenigstens das, was man in Rom für Bramante hielt, die Cancelleria und Ähnliches. Er wollte stärkere Gegensätze, breitere Schatten, bewegtere Flächen: er wollte durch starke Gliederung ersetzen, was die Antike durch die von ihm eifrig verteidigte Bemalung der Tempel erreicht habe. In der Innendekoration nahm er die pompejanischen Anregungen lebhaft auf, ebenso die auf gleichen antiken Quellen beruhende Schmuckweise Raffaels und seiner Schüler; er berief Franzosen nach Dresden, als es galt, das neue Hoftheater auszumalen, gewerbliche Erzeugnisse herzustellen.

Der Aufstand von 1849, in den Semper verwickelt war, unterbrach seine Dresdener Tätigkeit. Er ging nach London und nahm teil an den Bestrebungen, die zur Errichtung des Southkensington-Museums führten. Dort fand er auch die Mittel zu seinen Forschungen über die Gesetze der gewerblichen Künste, die er in seinem berühmten Buch „Der Stil" niederlegte, dem Werke, das zuerst in die Festung der Böttícherschen Kunstlehre Bresche legte. Denn seiner ganzen Denkweise nach konnte Semper nicht annehmen, daß die antiken Säulenordnungen fertig geboren seien; er mußte sie als eine Fortbildung hergebrachter Formenbilder erkennen. Darum untersuchte er auch gerade die einfachsten ältesten Schöpfungen des Kunsttriebes, ähnlich wie der Sprachforscher auf die Urbildungen der Silbe, des Wortes zurückgreift; an ihnen fand er die Gesetze seiner praktischen Ästhetik festgelegt; vor Erfindung der Großkunst seien sie entwickelt gewesen; diese habe erst aus den einfachen Formenbildern ihre Sprache entlehnt. Dieses Hinweisen auf die Kleinkunst war von tiefster anregender Kraft, nicht nur für die Wissenschaft, sondern auch für das neue Gewerbe. Semper dehnte die Untersuchung aus und wies die entwerfenden Künstler auf Dinge, die bisher wenig beachtet, der Mode überlassen worden waren; er lehrte die Bedingungen des Stoffes untersuchen und die aus ihnen sich ergebenden Formen; er lehrte die Zwecke beobachten, die diese Formen wandeln; die Ausschmückung betrachten, wie sie Formen anderer Kunstgebiete entlehnt,

auf neue überträgt und hierdurch zu weiteren Umbildungen anregend wirkt. Dabei ist er nicht wie Bötticher darauf aus, festzustellen, wie die Formen sein müssen, um als vollendet angesehen zu werden; er schließt nicht die Mehrzahl der Erzeugnisse aller Stile und selbst jener Griechenlands von der höchsten idealen Kunst aus; er sucht und findet vielmehr in jedem Stil die besonderen Gesetze, die sich aus Zweck, Stoff und Schmuckbedürfnis ergeben; er stellt nicht die Zweckerfüllung, nicht die Werkform allein, wie es die Gotiker taten, nicht die vom Stoff und Zweck getrennte, lediglich sinnbildlich zu fassende Zierform allein, wie die Hellenisten wollten, an die Spitze der Betrachtung, sondern sucht festzustellen, inwieweit diese Teile sich gegenseitig bedingen und ergänzen.

Die Gotiker jener Zeit hielten an dem Grundsatz fest, daß die Werkform die Grundlage der Formgebung sein müsse. Auch sie wirkten zweifellos anregend auf das gewerbliche Schaffen und über dieses hinaus auf die Baukunst. Sie stützten sich, seit sie erkannt hatten, daß ihnen die deutsche Gotik nicht eine hinreichende Formenfülle zu Gebote stelle, auf französische Vorbilder. Es ist dies nicht so zu verstehen, daß Deutschland die Gedanken von Frankreich entlehnt habe. Im Gegenteil. Der Kölner Gau, Sempers Lehrer, war es, der die in seiner Vaterstadt zuerst gegebenen Anregungen nach Paris trug; er war der erste in Frankreich, der eine Kirche in gotischen Formen neu aufführte, St. Clotilde, die noch in vorwiegend rheinischen Kathedralformen 1846 begonnen worden ist; er war es, der eine Reihe von Pariser Kirchen stilgerecht wiederherstellte. Als 1830 Viktor Hugo seinen Roman Notre Dame de Paris schrieb, der in Deutschland kaum weniger gelesen wurde als in Frankreich, war es sein ausgesprochenes Ziel, seinem Volke wieder die Liebe zu dem Stil einzuimpfen, der das eigenste Erzeugnis seines Geistes ist; er wollte den Entlehnungen aus Italien und Griechenland entgegenarbeiten, die vielgestaltige Gotik dem frostigen Klassizismus entgegenstellen, die Maler der Romantik in ihrem Kampfe gegen den gemeinsamen Feind unterstützen. Schon hatte Viollet-le-Duc seine lehrhafte Tätigkeit begonnen, indem er seit 1840 die St. Chapelle erneuerte, seit 1854 sein berühmtes Dictionnaire raisonné de l'architecture française herausgab. Eine große Zahl von Erneuerungen, an der Spitze die seit 1845 gemeinsam mit Lassus durchgeführte von Notre Dame zu Paris, sowie von Veröffentlichungen nach diesen, die glänzende Tätigkeit der Pariser Verleger jener Zeit unterstützten den französischen Einfluß. Die deutschen Veröffentlichungen über ältere Baukunst, soweit sie nicht ihren Stoff außer Landes suchten, hatten die Kenntnis deutschen Bauwesens, namentlich des romanischen Stiles sehr vertieft. In Hannover entwickelten sich Gärtners Schüler in einer der französischen Richtung entsprechenden Weise. Andreae, Hunaeus, Droste waren Vorläufer, die seit 1844 die mittelalterlichen Backsteinformen nachahmten, den alten Bauten der Umgegend die Anregung für neue Schöpfungen entnehmend. Konrad Wilhelm Hase, der seit 1848 die Kirche zu Loccum erneuerte, 1849 Lehrer am hannoverischen Polytechnikum wurde, befestigte die gotische Richtung derart,

daß Hannover durch Jahrzehnte der Mittelpunkt der romantischen Richtung Deutschlands wurde. Von der dürftigen und leeren Auffassung des romanischen Stiles, wie ihn Hübsch in Baden und Gärtner in München angewendet hatten, schritt Hase, am Alten lernend und eine stets wachsende Schar begeisterter Schüler belehrend, immer weiter zu einer klaren Entwickelung seiner Ansichten vor. Die unlösliche Verbindung von Werk- und Kunstform zu völlig folgerichtiger Durchbildung zu bringen, schien ihm die Aufgabe der Gotiker des Mittelalters gewesen zu sein und wurde nun die seinige. War die rheinische Schule auf die Ergründung des gotischen Systems und auf dessen widerspruchsfreie Darstellung im Neubau ausgegangen, so suchte Hase die Hauptformen von den Nebengebilden zu trennen, das Gerippe von tragenden, raumüberspannenden und bekrönenden Gliedern klar zur Schau zu stellen. Aber er erkannte zugleich die malerische Seite des mittelalterlichen Schaffens, das in der Farbe, sei es in der bunten Ausmalung des Innern, sei es in geschickter Verwertung kräftig getönter Baustoffe, sei es im Einfügen zweckdienlicher Kleingebilde in die Hauptmassen, liegt. Diese sollen die Massen beleben, ihnen einen wirksamen Maßstab geben, die Nebenteile zum Schmuck für das Ganze werden lassen. Hase folgte nur der allgemeinen Zeitströmung, wenn ihm der Backstein in seinen bescheidenen, gleichmäßig durchzubildenden Maßen zur Grundlage einer bewußt beschränkenden Regel wurde. Er erhob das Einhalten dieser Maße zum Grundsatz; beim Entwurf gaben ihm die Schichtenfugen das Netz für alle Höhenabmessungen; diesen hat sich jede Schmuckform, jede Gliederung unterzuordnen. Was die Achslinien dem klassischen Grundriß, das sollten die Ziegelfugen dem Aufbau werden: stärkendes Gerippe und sichere Unterlage für planmäßigen Entwurf. Er und seine Schule kamen zu einem Eifer für den Ziegelbau, daß sie auch dort, wo Haustein zur Verfügung stand und den Zweck besser erfüllte, an ihm festhielten. Selbst ins Innere der Räume trugen sie den Ziegelreinbau hinein.

Die kirchliche Bautätigkeit Hases hat auf die Gestaltung des protestantischen Kirchenbaues einen starken Einfluß ausgeübt. Aber auch im bürgerlichen Bauwesen machte sie sich geltend. In diesem wirkte neben ihm Edwin Oppler, der als Schüler Viollet-le-Ducs eine Zeitlang an der Kathedrale zu Amiens tätig war. Er griff in seinen Studien über die Umgebung Hannovers hinaus und entwickelte eine reiche schriftstellerische Tätigkeit, vorzugsweise in kunstgewerblicher Richtung. Denn er war einer der ersten, die auf den Sinn für „Komfort", für ein erhöht behagliches Wohnen, für bessere Einrichtung der Häuser wirkten und wurde dadurch bei reichen Bauherren bald beliebt. Der Vorwurf der hannöverschen Schule, daß nur allzu oft die Grundrisse wegen der Schauseite, wegen der schönen Wirkung der Achsenlinien auf den Zeichnungsblättern und um anderer akademischer Künste nicht so ausgebildet wurden, wie es ohne diese Nebenrücksichten geschehen wäre, war einleuchtend; ebenso wie die Versicherung, daß man in Hannover den Grundriß aus den Bedürfnissen zweckmäßig schaffe, und daß die Gotik für eine Gestaltung aus dem Bedürfnis die Mittel zum künstlerischen Aufbau böte. Der

Gotiker höhnte die Symmetrie, das Streben, den Bau unter ein Hauptgesims zu zwingen, die Willkür der Fassadengliederungen, während bei ihm der Zweck allein die Form bestimme; er verwarf das Arbeiten mit „Surrogaten", das Nachahmen des Steins in Stuck, das freilich von allen konstruktiven Bedenken befreie. Bedenklich erschien vor allem die „Monumentalität", mit der jeder Zinsbau behandelt wurde. Nicht mit Unrecht. Die Winkel und Ecken des malerisch geplanten Landhauses, die Ausbildung von Giebeln und Erkern, von Türmen und offenen Hallen, die wohnlich unregelmäßige Gestaltung der Räume, das Ineinanderschieben verschiedenwertiger Gelasse, die Ausbildung des Daches zu einem wesentlichen Teil des Gebäudes, die Beweglichkeit in der ganzen Anordnung von Aufriß und Grundriß ist in Hannover zuerst zu voller Entwickelung gekommen. Man kann sich sehr wohl denken, daß, wer eine Villa von Oppler oder Luers bewohnt hatte, sich in einem „Palais" von Hansen nicht mehr wohl fühlte. Denn dort war Behaglichkeit, ein kluges Abwägen der wechselnden Lebensansprüche, eine Formengebung, die jeden Raum für seinen besonderen Zweck erkennbar macht, während man sich in einem Hansenschen Hausplan nur durch die eingeschriebenen Bezeichnungen darüber klar wird, ob man es mit einem Wohn- oder Speisezimmer zu tun habe. Seit in München die deutsche Renaissance aufkam, seit diese aller Orten zum Siege gelangte, wurde die Hannoverische Art, Wohnhäuser zu entwerfen, in ganz Deutschland üblich.

Freilich waren ähnliche Bestrebungen auch anderwärts, auch unter den Meistern der Renaissance hervorgetreten. Semper hat in seinem Oppenheimischen Palais, das seit 1845 in Dresden entstand, auf außerordentliche Schwierigkeiten bietendem Grundstück im Innern eine geschickte Anordnung geboten, bei der die Grundrißlösungen der Zeit höchster Sorge für die Bequemlichkeit, die des 18. Jahrhunderts, starken Einfluß hatten. Den Plan des Hauptgeschosses mit seinen Alkoven, Nebentreppen und Gängen für die Dienerschaft, könnte man für eine Rokokoschöpfung halten; er ist ein Beweis dafür, wie mit feinem Griff Semper seine Absicht durchführte, von allen Zeiten zu lernen, das Ergebnis der ganzen älteren Kunst, selbst der damals verachtetsten, in seinen Werken darzustellen.

Ins Gewerbe übertragen hießen die Hannoverschen Grundsätze soviel, wie unbedingte Herrschaft von Werkform und Stoff. Die Forderungen beider zu ergründen und sie einfach darzustellen, zwangen den Künstler zu neuen Lösungen. Für Semper dagegen war dies Zurschaustellen der „konstruktiven Faktoren", des nackten Bedürfnisses, nicht eigentliche Aufgabe der Baukunst und des Kunstgewerbes. Er nannte es illuminierte und illustrierte Mechanik und Statik, reine Stoffkundgebung. Die Kunst solle den Bedingungen der Werkform und des Stoffes gerecht werden, „aber nicht grob materialistisch in struktiv technischem, sondern in höherem struktiv symbolischen Sinne". Der Bau des Gerätes, des Hauses solle den Eindruck des Haltbaren insofern erwecken, als man nicht einen Augenblick über dieses Halten in Zweifel sei. Man komme aber in

solche Zweifel, wenn einem allzu klar gemacht werde, warum der Gegenstand zusammenhält, welche Mittel angewendet wurden, um ihn vor Verfall zu sichern. Den Begriff der Wahrscheinlichkeit, den Semper hiermit einführte, hat er wieder dem 18. Jahrhundert entlehnt, vielleicht ohne es zu wissen, durch Vermittelung des trotz aller revolutionärer Regungen doch so konservativen Paris, wo die Überlieferung nicht so jäh unterbrochen wurde wie bei uns. Seine Ansicht wurde bestärkt durch sein kunstgeschichtliches Wissen: war die Hannoversche Ansicht richtig, wieviel Bauwerke, wieviel Geräte blieben dann wieder übrig, die „höheren" ästhetischen Grundsätzen genügen? Wie viele gab es, die deutlich ihre Werkform dem Beschauer darboten? Wieder war der Gedanke, der dort die Köpfe beherrschte, gut, die Durchführung klar, waren die Schlußfolgerungen richtig gezogen — das Ganze aber ein Gedankenbau, der vor der Wucht der Tatsachen nicht stand hielt.

Auch Semper erweist sich in gewisser Beziehung als einseitig, nämlich in seiner grundsätzlichen Abneigung gegen die Gotik gerade wegen ihrer die Werkform hervorhebenden Gestaltung, ihrer Auflösung der Mauer in Stützen für die Gewölbe. Ihm war unverkennbar die Form nicht genug durchgeistigt, trat das Stoffliche noch zu stark hervor. Er verglich die gotische Kirchenform mit dem Bau des Krebses: Das Knochengerüst ist zur Schau gestellt; im Gegensatz zum griechischen Tempel, der den Baustoff unter der Form verstecke, diese umkleide, sich durch die Form vom Baustoffe befreie; und von der Renaissance, die raumbildend und sinnbildlich geschmückt zugleich sei; die in hohem Maße zweckerfüllend, doch nicht äußerlich vom Zweck beherrscht sei, sondern ihn nur erkläre.

Also entbehrten die Renaissance und die ihr gewidmeten Bestrebungen damals nicht des ästhetischen Schutzes. Freilich dauerte es sehr lange, ehe die strenge Wissenschaft Sempers Werk für voll anerkannte. Und als man sich seiner bemächtigte, geschah es wieder in der Absicht, seine Lehre fester zu fassen, zu einem bindenden Gesetz auszugestalten. Wenn Semper sagte, führt Riegl in seinen Stilfragen aus, beim Werden einer Kunstform kämen auch Stoff und Arbeitsart in Betracht, so meinten die Semperschüler, ihn mißverstehend, die Kunstform sei ein Ergebnis aus Stoff und Arbeitsart. Diese, die Technik, wurde rasch zum beliebtesten Schlagwort. Sie war es ja, um die die Kunst damals in allen Gebieten am lebhaftesten warb; sie wurde für gleichwertig mit der Kunst selbst angesehen. Von Kunst sprach der noch an der philosophischen Ästhetik hängende, von Technik derjenige, der sich zur neuen praktischen Ästhetik hielt. Riegl schildert sehr richtig, wie die Kunstgelehrten vor der natürlichen Überlegenheit der Künstler in Erkenntnis der Arbeitsformen klein beigaben in dem, was er den handwerklich-stofflichen Nachahmungstrieb im Gegensatz zum schöpferischen Kunstwillen nennt; wie sie dann an jener wilden Jagd nach Techniken teilnahmen, als sie an Verständnis das Nötige nachgeholt und erkannt hatten, daß auch mit diesen sich trefflich streiten und ein System bereiten lasse. Laut tönte der Ruf nach einer Kunstlehre auf neuer Grundlage. Es

war ein Zeichen der Zeit, der beginnenden Abneigung der Gelehrten, sich mit ästhetischen Fragen zu beschäftigen, daß keine irgendwie maßgebende Kunstlehre entstand, daß dagegen ein gewaltiges Schrifttum anbrach, das, alte Kunst erforschend, nun nicht mehr die Form als ein Selbständiges, sondern als Ausdruck der zeitlichen und handwerklichen Bindungen untersuchte. Im Gebiet der geschichtlichen Durchforschung der Kunst eroberten wir Deutsche rasch die erste Stellung in der Welt, noch mehr im Gebiet der zeichnerischen Darstellung der Schöpfungen vergangener Zeiten. An Feinheit und an Sachlichkeit des durch die Photographie verschärften Erkennens des Schönen überwanden wir das frühere Übergewicht erst der Engländer, später der Franzosen. Unsere Bücher dienten dort als Vorbild, selbst wenn einzelne ganz besonders hervorragende Werke die einstige Überlegenheit festzuhalten strebten.

Die Entscheidung für die Baukunst lag damals in Wien. Zu dem Hellenisten Hansen und dem Gotiker Schmidt hatte sich dort ein Dritter als Führer gesellt, Heinrich Ferstel. Er gehört zum zweiten Geschlecht der Renaissance-Baumeister, die nun fast ausschließlich Italien zum Gebiet ihres Lernens machten, vor allem Florenz. War früher die Antike das Zugmittel dorthin gewesen, hatte die Zeit Goethes außerdem noch in Palladio den Großmeister der Späteren verehrt, so wurden jetzt Brunellescho und Bramante die Meister, denen man vor allem huldigte. Künstler, wie der später in Stuttgart und Nürnberg tätige Adolf Gnauth, wie die Dresdener Karl Weißbach und Ernst Giese, wie Josef Durm in Karlsruhe, um nur einige Namen zu nennen, Kunstgelehrte, wie der Basler Jakob Burckhardt, bildeten diese Verehrung in schöpferische Taten um. Burckhardts Cicerone, eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens, erschien 1855; er ist heute noch in der Hand aller Künstler, namentlich aller Baubeflissenen: das einzige kunstwissenschaftliche Handbuch, das wirkliche Dauer behielt, wohl in den verschiedenen Auflagen überarbeitet wurde, doch in seiner Hauptrichtung unverändert blieb. Der Grund aber, warum ihm diese Dauer beschieden war, liegt darin, daß es nicht ästhetisiert, sondern von einem für vielerlei Schönes gleichmäßig Empfänglichen geschrieben ist, der ohne viel Umschweife sagt, wie's ihm vor dem Kunstwerk ums Herz ist; doch dabei das Urteil nicht auf eine Lehre und nicht bloß auf das Gefallen, sondern hauptsächlich auf das Verstehen aus der Zeit heraus gestellt hat.

Ferstels erster großer Erfolg war, daß er 1854 für die Wiener Votivkirche den preisgekrönten Entwurf schuf; es war eine Nachbildung französischer Kathedralen, eine große Leistung, wenn die Nachbildung wirklich eine solche sein kann. Als solche darf man sie nicht für ganz voll nehmen, da sie ja nur ein sehr großes und sehr schönes Spielzeug ist. Man darf dabei aber nicht vergessen, wann sie entworfen wurde, nämlich zu einer Zeit, da es noch ein Verdienst war, die Gotik nicht ganz in den trockenen Formen zu handhaben, die Vincenz Statz am Dom zu Linz vom Rhein nach Österreich versetzte, oder mit der Mocker den Prager Dom vollendete.

Später wurde Ferstel der eigentliche Führer der Renaissance in Wien. Das Gute in seinem Schaffen ist freilich zumeist nicht neu; er steht unter Semper und selbst unter manchem seiner minder berühmten Zeitgenossen. Eigen ist ihm die Gewohnheit und Liebenswürdigkeit des Wieners, der örtliche Ton, das weltmännische Geschick in der Behandlung auch schwieriger Aufgaben, die sichere Hand für das, was gefällt.

Aber die kunstgeschichtliche Aufgabe der Architektur war immer noch nicht vollendet. Semper brachte die Hochrenaissance nach Wien, die dann Karl von Hasenauer durchführte; das Barock fand willige Aufnahme, die Deutsch-Renaissance nicht minder. Alle Stile aber erhielten einen gemeinsamen neuwienerischen Oberstil, und dieser ist entscheidend. Kein Mensch ist vor Hansens Hellenistik, Schmidts Gotik und Ferstels Renaissance, vor diesen Wiedererweckungen von zwei Jahrtausenden Baugeschichte einen Augenblick in Zweifel, daß das Altertümliche im Grunde nur ein äußerlicher Schmuck, und daß das Wienerische der starke, entscheidende Teil in diesen Bauten ist. In Wien ist das Parlamentshaus griechisch, in Pest englisch-gotisch. In Wien sollte es allgemein ideal, in Pest nach dem Geist des für die freisinnige Verfassung Ungarns vorbildlichen Landes werden. In beiden Fällen ist es modern und deutsch. Der Erbauer des Pester Parlamentes, Steindl, ist ein Schüler Schmidts und hat trotz seiner Anlehnungen an Barry, Scott, Waterhouse und andere Engländer mit keinem Zuge seine Herkunft verleugnet. Pest erweist sich im Gesamtbild seiner neuen Stadtteile künstlerisch als deutsche Stadt, trotz allem magyarischen Sporenrasseln und Schnauzbartstreichen. Denn die Artung des Bauens, die Sprache der Profile, die Auffassung der älteren Kunstweisen, der zu erreichenden Ziele, nicht die Aufschriften machen das Wesen der Baukunst aus. Und wie die Berliner Malerei der sechziger Jahre um gleicher Gründe willen französisch ist, so ist und wird wohl noch lange das, was Tschechen, Magyaren, Kroaten und andere Völker des Südostens bauen, wienerisch, deutsch sein.

Die breitere Auffassung des Lebens gab der Baukunst überall Anregungen. Ein Künstler legt dafür Zeugnis ab, der in Berlin gebildete, aber in Petersburg durch eine ins Große gehende Bautätigkeit der Enge deutscher Verhältnisse entrissene Ludwig Bohnstedt. Er wurde durch den ersten Wettbewerb für das Berliner Reichstagsgebäude in ganz Deutschland berühmt. Er beteiligte sich auch an Wettbewerben anderer Länder, selten ohne Erfolg. Damit war er aus den Grenzen Deutschlands herausgetreten, nicht nur in seinen Zielen, sondern auch, trotz seiner Berliner Grundstimmung, in der Kunstauffassung. Die einfach große, dem Pariser Louvre sich in den Hauptgliederungen anlehnende Schauseite seines Reichstages zwang die Preisrichter über alle Bedenken gegen den Grundriß hinweg. Unter dem Drucke der begeisterten Öffentlichkeit sprachen sie ihm gegen den Widerspruch der eigentlichen Fachleute den Preis zu. Er hätte sich schwerlich lange die ihm entgegengetragene Gunst zu erhalten vermocht. Aber es ist immerhin ein sehr bezeichnender Beweis für die am Eigenen schwankend gewordene Stimmung in Berlin, daß eine so wenig aus dem Rahmen der dort üblichen

Formengebung hinausgreifende Arbeit, lediglich durch den Schwung eines einfach großen Gedankens, so unbedingt den Sieg erfechten konnte.

Auch in der Folge fehlte Berlin der packende, schlichte und große Bau. Die besten Taten der Berliner Baukunst liegen auf einem anderen Gebiete, in der Durchbildung des Grundrisses, namentlich im Wohnungsbau. Obgleich in den Zeiten der Sammelheizung, der elektrischen Beleuchtung, der Fahrstühle die Anforderungen an Bequemlichkeit des Wohnens außerordentlich stiegen, obgleich der Aufwand immer größer wurde, das Raumbedürfnis trotz der Kostbarkeit des Platzes wuchs, haben doch die Berliner Künstler, wie etwa Kayser & von Großheim, alle sich bietenden Schwierigkeiten nur zur Steigerung der Anstrengungen geführt, ein vornehmes Haus wohnlich und ein wohnliches Haus vornehm auszugestalten. Der Baumeister schafft für die Bauherren, nicht für die Kunst allein: Ihm schwebt die Aufgabe vor, dem Besteller ein Haus zu errichten, in dem dieser sich wohl fühlt. Die schwerste Sorge dabei ist die geringe Selbständigkeit und der bescheidene eigene Geschmack der Bauherren. Jeder Baumeister ist froh, wenn er einen entschiedenen und nur einigermaßen verständigen Willen antrifft. Aber nur zu oft ist der eigentliche Bauherr des Hauses die Meinung der Vielen, der Gäste. Ihnen zu Gefallen wird Luxus getrieben, Protzentum! Die Furcht vor dem Urteil dieser hält den Herrn ab, sich selbst frei zu geben. Sie legen ihm Verpflichtungen auf, die er beiseite zu stellen sich nicht traut. Am besten ist der Baumeister daran bei den reichen Leuten, die vor allem ein schönes Haus wollen, koste es, was es wolle. Der Aufschwung Deutschlands machte, daß diese bald nicht mehr so selten waren. Dann entstand das Haus, das für jeden paßt, der es bezahlen und erhalten kann. Aber die Freude des Baukünstlers ist doch das besondere Haus, das dem Bauherrn auf den Leib entworfene. Die Kunst, auf das Wesen des Bauherren, auf seine kleinen und großen Wünsche einzugehen und diese nicht als Beschränkung, sondern als ein Mittel zur Vertiefung der künstlerischen Aufgabe zu machen, war hoch entwickelt. Denn im alten Hause wie in dem der Völker mit sehr feststehenden Lebensformen bedurfte es weniger solcher Kunst: Der Plan wurde dort durch die Sitte vorgeschrieben. In Deutschland sind selbst vornehme Leute selten in häuslichen Fragen frei. Sie bestellen wohl ein einfach vornehmes Haus; wenn aber der Architekt mit dem Verzicht auf lauten Schmuck, und mit der vollendeten Ausgestaltung der Bauteile in Stoff und Arbeit Ernst macht, können sie sich nur schwer entschließen, für das Unauffällige ihre Mittel zur Verfügung zu stellen. Sie wollen etwas sehen für ihr gutes Geld; sie wollen, daß den Gästen gesagt wird: Seht, welche Mittel ich an eure Bewirtung wendete! Es fehlte die Gewöhnung an den Wohlstand, wie sie England besitzt. Wenn Künstler, wie Otto March, Ernst von Ihne und andere daher zum deutschen Hause die Vorzüge der englischen Einrichtungen hinzufügten, so ergab dies nur eine Vermehrung der Saiten, worauf der deutsche Baumeister zu spielen vermag. Ihnen lag vor allem an der werktüchtigen Behandlung des Stoffes, an der Ehrfurcht vor guter Arbeit, an der Abneigung vor Prunk.

Mit dem Wachsen der technischen Schwierigkeiten stieg die Frage auf, welche Rolle dem Eisen und Glas in der Baukunst zufalle. Der Londoner, der Münchener Glaspalast, Ausstellungsbauten, Bahnhofshallen entstanden. Am Eisen scheiterte der Stil, scheiterte die herrschende Ästhetik. Wird es möglich sein, frug man sich besorgt, den neuen Baustoff schön und dabei doch sinngemäß zu verwerten? Die Theoretiker suchten an ihm die bildende Kraft ihrer Gedanken zu betätigen. Je nach dem Erfolge verkündete man bald das Kommen eines neuen Stiles, bald die Unfähigkeit des Eisens, künstlerische Wirkungen zu ergeben. Als Stütze verwendet, kann es sich mit sehr bescheidenen Querschnitten begnügen. Das dürftige, dünne Aussehen der Eisensäulen bot allen Künsten des Ausschmückens Hohn. Man empfand sie als zerbrechlich. Mochte die Rechnung des Ingenieurs und die Erwägung des Kenners der Eigenschaften des Eisens auch noch so überzeugend beweisen, daß die dünne Säule mehr trage als jene dicke von Holz oder Stein; gegen die auf Empfinden beruhende künstlerische Unwahrscheinlichkeit war damit nicht anzukämpfen. Das dünne Gerüst des eisernen Trägers, der eisernen Brücke war vom Ingenieur als haltbar berechnet und erprobt. Die Empfindung konnte jedoch diese Erkenntnis nicht aufnehmen; sie sträubte sich gegen das Wissen. Die Ingenieurbauten konnten nicht als Denkmäler gelten, weil sie, wenn schon schwer von ihrer Haltbarkeit, so doch erst recht nicht von ihrer Dauer überzeugten. Denn die künstlerische Überzeugung stammt nicht aus dem erwägenden Verstande, sondern aus dem Gefühl für die zur Erfüllung des Zweckes notwendigen Massen. Diesem Gefühl kann die angefügte architektonische Gliederung als sinnbildliche Form wenig nützen; sie kann die dauernde Erfüllung des Zweckes nicht glaubhaft machen.

Man suchte nach Stilen, in denen zarte Massen verwendet worden waren. Der maurische, der gotische wurden für Eisenbauten beliebt. Doch kam es im Grunde zwischen Architekten und Ingenieur zu einer immer tieferen Entfremdung. Das Künstlerische, das dieser der Werkform anfügte, empfand jener, der die billigste und knappeste Gestaltung suchte, zumeist als Ballast, als unnütz, ja als schädigend. Der Ingenieur ließ vom Architekten um seinen Entwurf im besten Falle einen Mantel hängen, und zwar mußte dieser dort angebracht werden, wo er das Wesentliche, den inneren baulichen Zusammenhang der Eisenteile, nicht störte.

Wo immer, sagte Streiter in seinem Buche Architektonische Zeitfragen, wo immer Eisenkonstruktionen in bedeutenden Abmessungen offen liegen und für sich allein auftreten, da zeigen sie sich schlechterdings spröde gegen künstlerische Gestaltung. Die Hoffnung, daß in Zukunft das bis zur Stunde nicht Erreichte gefunden werde, bezeichnet er als mit Sicherheit trügerisch. Denn die Möglichkeit, eine Werkform in Eisen durch ihre Einzelzwecke versinnbildlichende Formen zu einem nicht mehr allgemein starren, sondern zu einem in jedem Gliede belebten Körper umzubilden, sei nach Art und Zusammenfügung des Stoffes ausgeschlossen. Die einzige solche Möglichkeit der künstlerischen Ausgestaltung der Werkform liege darin, daß die Glieder des Körpers

durch den Ausdruck eben ihrer Körperlichkeit uns ihr Zusammenwirken zu einem Zustande wirklichen Gleichgewichts fühlen lassen. Aber die fleischlose Dünnheit und steife Trockenheit der einzelnen Bauglieder, die durch Berechnung gegebene Gebundenheit der Anordnung, die Menge sich durchkreuzender fast körperloser Linien, deren Sinn und Zweck nur dem Fachmanne, nicht aber dem Gefühl faßbar sei — all das lasse uns den Eisenbau künstlerisch gleichgültig erscheinen. So erkennt zwar Streiter an, daß manchmal den Gesamtumrißlinien oder den durch sie ermöglichten riesigen Innenräumen ein gewisser schönheitlicher Reiz nicht abzusprechen sei; eine bedeutende, echt künstlerische Stimmung hervorzurufen, werde aber auch dem großartigsten Eisenbau nicht gelingen.

Diese Ansicht wurde bald überholt, nicht durch neue baukünstlerische Leistungen in Eisen, sondern durch den Wandel unseres Verhältnisses zu den Bauten. Freilich läßt sich dies nicht als richtig beweisen, sondern nur als vorhanden feststellen. Der Eindruck des Unwahrscheinlichen, den früher die Eisenbauten ihrer Haltbarkeit nach erweckten, schwand bei den Beschauern durch Angewöhnung an die Formen des neuen Baustoffes. Man empfand sie auch bei Nichtfachleuten mit Vertrauen, bei schwereren Bauten in Eisen mit Unbehagen über diese Schwere. Wie sich ein Ägypter alter Schulung wohl erst daran gewöhnen mußte, daß auch die korinthische Säule die Last eines Steingebälkes trug, und daß sie dieser trotz ihrer Schlankheit mit Sicherheit widerstand; wie der romanische Meister wohl auch anfangs ein Empfinden des Unbehagens gegenüber den gotischen Bauten hatte — besaß es doch der klassisch Gebildete ebenso — so erscheint dem Neueren der ägyptische, romantische Bau schwer. Die als eisern erkannte schlanke Stütze wirkte nicht mehr beunruhigend. Die älteren Betrachter eines Eisenbaues warfen den Fortgeschritteneren vor, daß sie roher empfänden; diese aber konnten ihnen dies ruhig zurückgeben. Die Älteren hatten ein vorzugsweise formales, die Jüngeren ein auf Kenntnis des Stoffes begründetes Empfinden; jenen war die schöne Form, diesen die richtige, zweckdienliche Anwendung die Grundlage des Empfindens. Die dicke Eisensäule wiederstrebte ihnen bereits ebenso sehr, wie die zu dicken Beine eines Holztisches oder der zu schwere Träger unter einer Balkendecke.

Der Satz Streiters, der Eisenbau könne den Zustand glücklichen Gleichgewichts nicht erlangen und mithin nicht zur Erzielung höherer Kunstgebilde führen, war um 1900 schon unhaltbar geworden. Um ihn zu stützen, müßte erst festgestellt worden sein, daß es einen gewissen Grad von Fleischigkeit gebe, unter den man in der Kunst nicht herabgehen dürfe. Die Sprödigkeit des Eisens gegen die bisher übliche Kunst war eben nicht gegen die Kunst selbst, sondern gegen das vom Stein entlehnte Empfinden gerichtet. Dieses ist aber nicht ein durch Schlußfolgerungen entwickeltes, sondern ein vom vorhandenen Stoff entlehntes; das Gefühl für Verhältnisse, für das Fleisch in der Baukunst war von einem Stoff mit bestimmten Eigenschaften entnommen. Mit neuen Stoffen muß notwendig ein neues Schönheitsempfinden, ein neues Gefühl für Verhältnisse kommen.

Beim Eintritt in große Eisenhallen läßt sich leicht an Vielen eine starke künstlerische Erregung bemerken. Die Größe des Ganzen unterdrückt die Einzelform, es herrscht völlige Klarheit über den Wert der sich durchkreuzenden Einzelglieder. Die fast körperlosen Linien verlieren in ihrer vielfachen gleichartigen Anordnung das Verwirrende, sie werden hinreichend deutlich begriffen und wirken ruhig. Es hat nicht viel Zweck, diesen Eindruck als minderwertig zu bezeichnen. Wurden doch von der Mehrzahl des Volkes und einem großen Teil der Bauenden diese Eindrücke als ästhetisch befriedigend hingenommen. Wenn kunsttheoretisch Gebildete dem widersprachen auf Grund einer Kunstlehre, so schob das nächste Geschlecht eben die Kunstlehre, so logisch sie entwickelt sein mochte, beiseite. Die Klage über den Sieg der „Empirie" nützte ihr wenig.

Es handelte sich also weniger um die Frage: wie bilden wir das Eisen, damit es unserem Empfinden entspreche! als um die viel wichtigere: wie bilden wir unser Empfinden, daß es dem Eisen entspreche!

Der Ruf jener, die auch vom Eisen im Brückenbau Schönheit forderten, gipfelte in dem Wunsch, daß die leichte Bauart als haltbar verstanden werde. Das bot die Hängebrücke: im Grunde nur zwei über das Tal gespannte Taue oder Ketten, an denen die Fahrbahn aufgehängt ist: Eine einfache Linie, die als naturgemäß jedermann einleuchtet. Freilich war in ihr die Standfestigkeit gering. Nicht nur, daß die Hängebrücke tatsächlich schwankte, sie erweckte noch mehr den Eindruck des Schwankens. Ihre Linie war durch die angehängte Last bestimmt, sie mußte bei einseitiger Belastung durch Wagen, Eisenbahnen, Menschen verändert werden, wie jedes freigespannte Tau beweist.

Die Kunst des Ingenieurs bevorzugt auch aus anderen Gründen eine steife Anordnung. Die Röhrenbrücken, die Trägerbrücken boten diese. Aber gegen sie sprach das Empfinden, daß diese Form in ihrer Geradlinigkeit, ihrem weiten freien Schweben die Kräfte verschleiere, die Lasten und deren Tragen nicht sinnfällig mache. Für Deutschland fand sich in der Mainzer Rheinbrücke, bei deren Entwurf gerade auf das Einstimmen in die herrliche Landschaft besonderes Gewicht gelegt wurde, zuerst die allseitig befriedigende Form: Es war die Bogenbrücke, die Übertragung des als haltbar schon vom Steinbau her empfundenen Bogens auf das Eisen. Emil Hartwich schuf diesen vielgerühmten und für die weitere Entwickelung tonangebenden Bau seit 1861.

Auch hier war es nicht so sehr der Wandel der Formen, als vielmehr der Wandel des Empfindens für die Werte des Eisens, der mit den Formen versöhnte. Mit immer größerer Ruhe konnte der Ingenieur darauf vertrauen, daß die durch die Rechnung bestätigte Form, also die mathematisch richtige, auch vom Beschauer als überzeugend hingenommen werde. Die großartigen Eisenwerke der Folgezeit fanden widerspruchsfreie Annahme. Selbst den früher abgelehnten Balken wußte Georg Mehrtens in der Überbrückung der Weichsel bei Fordon in eine als künstlerisch empfundene Form zu bringen; die wunderliche Grundgestalt der Auslegerbrücke verstand Klaus Köpcke in

Blasewitz bei Dresden in einer Weise anzuwenden, die zwar gerade unter den Fachleuten vielfach ästhetisch beanstandet wurde, aber doch durch die Klarheit, mit der die im Bau wirkenden Kräfte dargelegt sind, auf mich einen beruhigenden Eindruck macht. Zwar kann man niemandem dies Gefühl als ein notwendiges ansinnen, aus dem Mangel dieses Gefühles ihm keinen Vorwurf machen, sondern man kann nur feststellen, daß sich bei dem einen jene Angewöhnung vollzog, und daß er die sinnbildliche Formengebung an den Einzelheiten nicht vermißt. Erst an dem Riesenbau des Eiffelturmes wurde aller Welt recht klar, daß sich hier eine neue Form der Schönheit aus der technischen Wahrheit ergibt, gegen die zu verschließen nur dem möglich sei, der eben auf seinen alten Anforderungen an ein Bauwerk, auf seinem sachlich nicht nachzuprüfenden Gefühl für Verhältnisse stehen bleibt. Semper sah noch im Eisenbau einen mageren Boden für die Kunst; fand, daß die Einschränkung der Massen in den Baugliedern auf das geringste mit der Haltbarkeit noch verträgliche Maß auf eine Bauform hinauslaufe, die er als unsichtbar verspottete. Auch noch K. E. O. Fritsch sah bei einem 1890 gehaltenen Vortrage in dieser Anschauung das erschöpft, was über die Aussichten des Eisens als des Grundstoffes für den Stil der Zukunft zu sagen sei. Es lasse sich wohl ein guter Eisenstil finden, wie es einen Holzstil gebe. Aber wie dieser neben dem Steinstil als dem maßgebenden stets seine volle Selbständigkeit behauptet habe, so werde auch der Eisenstil selbständig neben dem Steinstil einhergehen, nicht diesen umbilden. Dem frommen Glauben vieler, daß man im Eisenstil den für die Zukunft allgemein gültigen gewinnen werde, müsse man entsagen. Das erwies sich als richtig, wenn man unter Stil eine Formenreihe versteht, die von nun ab auf alle Stoffarten zu verwenden ist, so daß auch der Stein im neuen, vom Eisen stammenden Stil, behandelt werde. Mehr und mehr aber entwickelte sich die Ansicht, daß die sachlich richtige, vom Ingenieur errechnete Form auch schönheitlich die beste sein müsse. Es beruht dies auf einem tatsächlichen Irrtum. Der Ingenieur errechnet nicht eine Form, er findet sie als Baukünstler aus dem Gefühl für Standsicherheit heraus und überwacht das Gefühl durch Rechnung. Da zeigt sich denn, daß bisher nur selten ein Eisenbau auch nur annähernd mit der Feinheit und der liebevollen Sorgfalt durchgeführt wurde, die ein Steinmetz, Zimmermann und Tischler für seine Arbeiten einsetzt; daß grober Guß und plumpe Maschinenmäßigkeit, Anstrich mit einem armseligen Grau noch vorherrschen.

Große Wirkungen lassen sich durch Metall in Verbindung mit anderen Baustoffen, namentlich mit Zement oder Gips, erzielen. Neue Bauweisen freischwebender Decken, die gewonnene Leichtigkeit in der Bildung weitgespannter Räume, ohne daß in diesen die Werkform augenfällig, ohne daß also auch durch diese Augenfälligkeit der Eindruck des Unwahrscheinlichen, Gebrechlichen im Semperschen Sinn erweckt wird, erschienen mit dem Ende des 19. Jahrhunderts als wichtigere Neuerungen.

In keinem Gebiete zeigen sich die verwandten Zeitströmungen deutlicher als im Kirchenbau. War bei den Katholiken die Gotik ein auf der Pflege der Überlieferung be-

ruhender sicherer Besitz geworden, aus dem nur wenige sich in ältere Stile, etwa in den romanischen, noch weniger in neuere, die Renaissance oder gar das Barock, hinüberwagten, so standen die Verhältnisse bei den Protestanten deshalb anders, weil man wohl empfand, wie es an einer eigenen, völlig dem Bedürfnis entsprechenden Bauform fehle. Die Bemühungen Schinkels um eine solche sind schon erwähnt. Der Gedanke, daß ein Gottesdienst, in dem wenigstens an Zeit die Predigt die unbedingte Vorherrschaft hat, eine andere Kirchenform beanspruche als der Meßgottesdienst, war so richtig, daß er nicht zur Ruhe kommen konnte. Neben zahlreichen anderen Versuchen trat namentlich die Berliner Schule und zwar Wilhelm Stier 1827, Ed. Knoblauch 1846 mit solchen hervor, in denen der Gedanke festgehalten wurde, die zum Anhören der Predigt und zum Empfang der Sakramente vereinte Gemeinde zu umbauen, entweder mit einem Saal, der allen Gemeindezwecken dient, oder mit einem Hauptraum für die Predigt und Sonderanordnungen für Taufe, Abendmahl, Eheschließung, Totenfeier.

Diesen Versuchen traten die Stilisten entgegen, die den Vorzug hatten, auf fertige Vorbilder hinweisen zu können. Sie stützten sich auf die Kunstgeschichte und wirkten mit dieser auf das Gestalten der Neubauten ein. Zunächst der preußische Gesandte in Rom, C. K. J. v. Bunsen, der 1842 auf die altchristlichen Basiliken wies. Eine vorhandene Grundform der Baukunst sei etwas Heiliges, Ehrwürdiges, das zu verletzen eine mutwillige Versündigung an dem Grundverhältnis alles Seienden, eine Lüge gegen den Geist sei. Man solle aus dem Gottesdienst alle Willkür späterer Zeiten entfernen und mit den Urformen des Gottesdienstes zu jenen des Kirchenbaues zurückgreifen. Diese Anschauungen, die mit jenen auf Durchführung der „Union" zwischen Lutherischen und Reformierten überein gingen, hatten König Friedrich Wilhelm IV. mehrfach zum Bau von Basiliken durch Persius und Stüler veranlaßt. Der Berliner Dom wurde bis 1848 als Basilika erbaut, kam aber über die Grundmauern nicht hinaus. Aber Bunsen selbst wendete sich gegen diese altertümelnde und bei ärmlicher Ausführung scheunenartige Bauweise und wies auf den germanischen Gewölbebau als auf die Sprache des deutschen Volkes. Diese Anschauung, daß die Gotik der Stil der Deutschen und der Stil einer schlichten, aber begeisterten Frömmigkeit sei, packte nun auch die Protestanten. Unter ihnen entstanden die eifrigsten Lobredner für den Kölner Dom, die entschiedensten Vertreter der Ansicht, daß die fromme mittelalterliche Kunst für den Protestantismus die geeignetste sei, und daß jedes Abweichen von den Gesetzen edler Gotik ins Unkirchliche führe. Wie die Reformation nicht eine neue Kirche gebracht habe, sondern nur eine Reinigung der alten von Mißbrauch, so sei sie auch Erbe des Mittelalters und der ganzen kirchlichen Entwicklung seit den Tagen der Offenbarung, gleich anderen christlichen Gemeinschaften. Also nicht nur die altchristliche Kunst, sondern auch die aller folgenden Zeiten sei nicht katholisch, sondern allgemein christlich. Alles ist euer, hieß es mit dem Apostel, ihr aber seid Christs, Christ aber ist Gottes! Mit diesem Spruch dürfe sich der evangelische Baumeister den katholischen Grundriß aneignen.

Und das sagte nicht etwa einer, der die Kirche verspotten wollte, sondern ein in Kunstfragen hochangesehener Geistlicher. Ein anderer, der als Kunstgelehrter verdiente Pastor Heinrich Otte sagt: Hinsichtlich der Grundform der Kirchen gebe es nichts zu protestieren; man bedürfe keiner neuen für die evangelischen; es wäre das Streben nach Neuem ein Unding, da es hier nur anzuerkennen und wiederzuerlangen gebe. Der gotische Kirchenbau gehöre nicht zu den schriftwidrigen Irrtümern; es sei die Frage also einfach unnötig, wo die Evangelischen mit ihren Planungen anzuknüpfen haben; denn es habe dies unzweifelhaft an der höchsten Blütezeit kirchlicher Bautätigkeit, an der Gotik, zu geschehen. Die Katholiken freilich setzen dem mit mehr Recht entgegen, daß die mittelalterliche Kirche eine andere gewesen sei, kraft der Fortentwicklung der Überlieferung als die frühchristliche, und daß sich das Bauwesen mit diesem Wandel und ihm gemäß entwickelt habe; daß also die Gotik nicht eine christliche Kunst kurzweg, sondern eine christlich-katholische sei; ebenso wie der Orient eine christlich-griechische entwickelt habe. Die Reformation habe gerade das beseitigt, was die Gotik schuf, nämlich die mittelalterliche Form des Gottesdienstes, stehe also im vollsten Gegensatz zur Gotik.

Das Schwanken der Ansichten hinderte die Durchführung des Domes in Berlin und fand seinen Ausdruck beim Wettbewerb um den Entwurf der Nikolaikirche in Hamburg, die 1842 der Brand zerstört hatte. Die Aufgabe war hier klarer. In Berlin hatte man immer noch mit Nebengedanken zu kämpfen. Denn der Bau einer Kirche ohne eigentlich entsprechend große Gemeinde, zu der aber der summus episcopus Preußens gehört, die ein Staatshaus ebenso wie ein Gotteshaus werden soll, bot schlechte Gelegenheit zur Entwickelung der Grundzüge protestantischen Kirchenbaues. Anders in Hamburg, wo es einfach galt, eine große Pfarrkirche zu schaffen, die nicht mit Nebenzwecken belastet war. Die sechs Fachmänenr des Hamburger Preisgerichts gaben Semper den ersten Preis, den Engländern Scott & Moffat den dritten. Unter dem Einfluß des Kölner Dombaumeisters Zwirner wurde dieser Beschluß umgestoßen und Geo. Gilbert Scott erhielt den Auftrag, den Bau auszuführen.

Semper hatte einen frei ausgebildeten romanischen Stil gewählt, doch sich mit Absicht von strenger Nachahmung ferngehalten. Sein Grundriß ist eine Ausbildung der barocken Frauenkirche in Dresden: ein runder Kuppelraum, in den Achsen Ausbauten: dreiseitig solche für die Emporen, an der vierten für den Chor; in den Ecken die Treppen. Der Achsenausbau dem Chor gegenüber wurde zu einem Schiff verlängert, weil von hier aus Altar und Kanzel am besten zu sehen sind. Den Aufbau beherrscht die Kuppel über dem Hauptraum, dem Gemeindesaal. Sempers Begleitschreiben zu seinem Entwurfe zeugt für die volle Klarheit, mit der er sich aus dem Bedürfnis heraus die Aufgabe entwickelt hatte und aus der er sich als der Schüler aller vorhergehenden Zeiten, auch des Barock, fühlte. Unsere Kirchen, sagt er, sollen Kirchen des 19. Jahrhunderts sein; man soll sie in Zukunft nicht für Werke des 13. Jahrhunderts halten; man begeht einen Raub an der

Vergangenheit und belügt die Zukunft; am schmählichsten aber behandelt man die Gegenwart, denn man spricht ihr das Dasein ab und beraubt sie der monumentalen Urkunden.

Semper drang, obgleich geborener Hamburger, mit seinen Ansichten nicht durch; der Engländer baute eine dreischiffige gotische Kathedrale mit reichem Chorhaupt. Wenn sich Sempers Warnung, daß man die Zukunft durch einen solchen Bau belüge, nicht bewahrheitete, wenn wir sehr deutlich die Entstehungszeit der Kirche erkennen, so beruht dies nicht auf Scotts Verdienst. In seiner späteren Entwickelung hat dieser wohl gelernt, den alten Stil freier zu behandeln. Hier aber ist er durchweg „stilvoll". Das Zeitgemäße am Bau ist nur die Unzulänglichkeit, das Unbehagen, das einen in fremdem Kleide überkommt. Ein Kandidat, F. Stöter, machte sich 1844 zum Mundstück der öffentlichen Meinung, die unbedingt für die Gotik war. Mit dem Abstande wird dieser Mann immer mehr als eine Art Herostrat an der Entwickelung der Baukunst zur modernen Auffassung und am Deutschtum gegenüber dem Engländer genannt werden. Aber man muß sich die Zeit mit ihrer Schwärmerei für das Mittelalter vergegenwärtigen, man muß sehen, wie sich in ähnlichen Gedanken die protestantische Geistlichkeit zusammenfand, wie die Vereine für christliche Kunst, das Stuttgarter Christliche Kunstblatt geradezu zur Vertretung dieser Ansicht gegründet wurden: Christliche Kunst ist die mittelalterliche; mit der Reformation beginnt der Verfall. Daß der Protestantismus sich selbst damit am schmählichsten behandelte, kam den Herren nicht zur vollen Klarheit. Die Ansicht saß fest in allen Gemütern: Künstlerisch habe die Kirchenerneuerung nur zerstörend gewirkt; es gebe keine protestantische Kunst!

Die herrschenden Ansichten kamen in dem von Abgeordneten vieler deutscher Kirchenregierungen bearbeiteten Regulativ für den evangelischen Kirchenbau 1856 in Eisenach zur Feststellung. Der Berliner Stüler, der Stuttgarter Leins, der Hannoveraner Hase waren die maßgebenden Fachleute; die Ergebnisse waren ganz im Sinne der Romantik. Man legte Gewicht auf die dem evangelischen Gottesdienst angemessene Grundform des länglichen Vierecks; wies auf die bedeutsame Anlage im Kreuz hin; duldete den Zentralbau; empfahl als Stil den romanischen und frühchristlichen, vorzugsweise aber den gotischen. Fest hielt man vor allem an der Ausbildung eines vom Schiff getrennten Altarraumes. Die Emporen wünschte man vermieden zu sehen. Nur Stüler trat für diese ein.

Man war in den Kirchenregierungen des Geredes von hohen Grundsätzen und künstlerischen Idealen sichtlich müde und wollte klare Gesetze haben, nach denen man die vorgelegten Entwürfe ablehnen oder annehmen könne. Und man genehmigte allerorten fleißig Bauentwürfe nach dem Eisenacher Regulativ. Wo die Mittel halbwegs ausreichten, kam man auf die Kreuzform. Sei dies nun jene kleeblattartige der Kölner romanischen Bauten, wie sie Friedrich Adler in seiner Thomaskirche in Berlin durchführte, oder sei es die im deutschen Mittelalter zumeist gebräuchliche mit geradlinig abgeschlossenen Querschiffen. Mit immer größerem Geschick lernten namentlich die Gotiker han-

noverscher Schule, den katholischen Grundriß für den protestantischen Gebrauch einzurichten, die Emporen nicht als lästige Einbauten, sondern als Glieder des Ganzen auszubilden, den Zweck auch mit den Hauptformen des Baues zu versöhnen, trotz der Einrichtung für den Gottesdienst des 19. Jahrhunderts das zu erzielen, was man kirchlich nannte und was besser als im geschichtlichen Idealismus gehalten, als altmeisterlich bezeichnet würde.

Ein Künstler dieser Art sei als der gefeiertste herausgegriffen, jener, der die größte Anerkennung als Kirchenbaumeister errang, Johannes Otzen. Sein Stil ist auf dem Hases begründet; auch er ist ein eifriger Freund des Backsteinbaues. Aber mehr als Hase griff er auf die Formen, die Viollet le Duc durch seine Veröffentlichungen seinen Verehrern so mundgerecht vorgesetzt hat. Wie sich die Erkenntnis nicht aufhalten ließ, daß das heutige Nordfrankreich die Wiege und der Schatzbewahrer der Gotik in ihrer Vollendung ist, so konnte nun kein Gotiker mehr ohne französische Formensprache auskommen. Otzens bauliche Tätigkeit deckt sich mit der Berliner Maler. Während Adler, Orth und andere Berliner noch versuchten, die heimische Überlieferung auf den Kirchenbau zu übertragen, mit dem, was man weise Beschränkung nannte, und mit dem Bestreben, das einzelne Bauglied sinnvoll zu gestalten, geistreiche, wenn auch aus Mangel eigentlich bildender Kraft unbefriedigende Werke schufen, ist Otzen nie in Verlegenheit gekommen. Bequem und sicher konnte er Bau auf Bau schaffen, nie fehlte ihm die schönheitliche Form, denn diese war ihm nur ein Zusammenstellen von bekannten Einzelheiten; die gute Gruppe, der malerische Aufbau waren das Ziel des Äußeren, die Einbequemung des Zweckes in die altübernommene, ideale, weil bedeutungsvolle Kreuzform das Ziel des Inneren. Die sinnvolle Ausgestaltung hat sich auch bei Adler nicht auf den Grundsinn der Kirche erstreckt. Noch 1884 beschrieb er in dem Sammelwerk: Baukunde des Architekten die Kultusanlagen beider Bekenntnisse gemeinsam. Er schließt zwar alsbald die Kathedralen, Stifts-, Kloster- und Wallfahrtskirchen der Katholiken von der Behandlung aus, findet aber in den Pfarrkirchen eine Anhäufung architektonischer Bauteile, die für beide Bekenntnisse gleich sind. Der Unterschied ist ihm überall nebensächlich. Er erläutert ihn zwar, aber es fehlt jeder Hinweis darauf, daß dies Ergebnis infolge verschiedener Artung des Gottesdienstes grundsätzlich verschiedenartig sein müsse. Demgemäß schuf er auch. In seinen Kirchen ist nur aus der Einrichtung, bestenfalls durch die stärkere Betonung des Emporenbaues zu erkennen, welchem Bekenntnis sie angehören.

Bei den Künstlern erlangte der formale Idealismus über die von Semper geforderte Zweckerfüllung den Sieg, über jene Kunstbestrebungen, die die Theologen als rationalistisch ablehnen zu müssen glaubten. Der Grundgedanke war: Man wollte Kirchen haben, die schön und kirchlich seien; die Zweckerfüllung habe sich diesen Forderungen unterzuordnen. Man hatte rückwärts liegende Ziele, stellte sich nicht ein eigenes, sondern suchte ein fremdes, so gut es ging, zu erreichen.

Wie die Berliner Maler der französischen Schule, so hat ihr Geistesgenosse Otzen diesem saftlosen Idealismus trefflich gedient. Die Baukunst, die er ausübt, ist geschmeidig, glatt, makellos, bringt stets ein sauberes, gefälliges Ganze. Sie beherrscht die Mittel in so hohem Grade, daß sie nicht in Verlegenheit zu bringen ist. Seitdem man sich darüber klar wurde, daß die Kunst nicht bloß das Schöne erzeugen solle, sondern innerliche Zwecke verkörpern müsse, ist Otzens Kunst Vielen immer peinlicher geworden. Man sah in ihr eine unangenehme Seite auch der protestantischen Geistlichkeit baulich wirksam: Den Pastor, der seine Frömmigkeit äußerlich schaubar zeigen will, der sie in Haartracht und Mienen, in Kleidung und Tonfall der Stimme bekundet. In Otzens Bauten steckt nicht markige Kraft des Bekennens. Dem Idealismus, der auf Beherrschen der Kunstmittel drängt, haftet die Schwäche der geschichtlichen Kunstschule an. Wem es ernst ist um die Dinge, und wem die Augen scharfsichtig genug wurden, um durch die Form in deren Kern zu schauen, dem erschien gerade die formale Vollendung nun als Schwäche.

In zwei Fällen, an der Wiesbadener Reformationskirche und an der reformierten Kirche zu Osnabrück, trat zuerst ausdrücklich die Aufgabe an die Architekten heran, aus den Forderungen, die der Gottesdienst stellt, Eigenartiges zu schaffen. 1887 trat ein sächsischer Theologe, Emil Sulze, mit der Forderung auf, für die Gemeinde einen allen ihren Zwecken dienenden Saal zu schaffen. Ich konnte ihm aus der Kenntnis des Bauwesens in protestantischer Zeit nachweisen, daß die von ihm geforderten Formen tatsächlich schon im 17. und 18. Jahrhundert geschaffen worden seien; daß es nun gelte, mit der Aufnahme der Überlieferung nicht bei dem 15. Jahrhundert stehen zu bleiben, sondern die folgenden Jahrhunderte einzuschließen. Bisher hatte man die protestantischen Bauten als auf der tiefsten Stufe der Kunst stehend verurteilt, als Ställe, Scheunen von unwürdiger und, wo sie geschmückt sind, von leichtfertiger Gestaltung gescholten. Ein zweiter Geistlicher, Karl Lechler, schrieb 1883 in einem „Das Gotteshaus im Lichte der deutschen Reformation" behandelnden Buche gegen das Festhängen am Alten und stellte Forderungen für neue Gestaltungen auf, freilich noch stark beeinflußt von ästhetisierenden und symbolisierenden Gedanken. Mit dem Erscheinen meines Buches über den Barockstil stellte sich dann eine Reihe von Kämpfern für einen Wandel im protestantischen Kirchenbau auf den Plan. Sulze an der Spitze, dann in Darstellung des Entwickelungsganges Oskar Sommer 1890, in Feststellung der Forderungen für eine Gemeindekirche Chr. Rang 1894, auf den ganzen Gottesdienst Friedrich Spitta 1895, in der Anwendung auf die reformierte Kirche G. Frank, auf die bauliche Durchführbarkeit A. Tiede. Die Flut der Aufsätze stieg um so mehr, als die Ausgestaltung des kirchlichen Lebens, wie es Bornemann, Sulze, Rade, Harnack, Baumgarten und andere gleichzeitig anregten, mit in die des Bauwesens hineinspielte. Auch an gegnerischen Stimmen fehlte es nicht, namentlich war das Christliche Kunstblatt gegen das Neue Dogma eingenommen, das ihm jenes des Rationalismus zu sein schien. Die Berliner Architekten

suchte ich 1891 durch einen Vortrag für die Lösung der Frage zu erwärmen und fand hier in Otto March einen Genossen, der sie nicht als eine ästhetische, sondern als eine kirchliche zu erfassen verstand, und in K. E. O. Fritsch einen Mann, der den Gedanken mit großem Eifer und nicht minderem Wissen fortführte. So erschien 1893 das von der Vereinigung Berliner Architekten herausgegebene Werk: Der Kirchenbau des Protestantismus, tatsächlich eine Schöpfung allein Fritschs, da er den zu seiner Unterstützung berufenen Ausschuß sehr bald an tiefem Eindringen in den Stoff überholte. Der in Berlin 1893 abgehaltene Kongreß für protestantischen Kirchenbau führte eine weitere Klärung herbei; diese abzuschwächen ist dem erneuten Bestreben einzelner Kirchenregierungen, Gesetze für die Kirchengestaltung zu geben, nicht gelungen.

Durch den Pastor Veesenmeyer in Wiesbaden wurden für die dortige Kirche neuartige Forderungen aufgestellt. Sie sollte das Gepräge eines Versammlungshauses der feiernden Gemeinde, nicht eines Gotteshauses im katholischen Sinne tragen; einheitlich im Raum, nicht in Schiff und Chor geteilt sein; die Kanzel sollte in der Mitte des Baues liegen, wo auch die Feier des Abendmahles stattzufinden habe; es sollte also der Altartisch vor der Kanzel stehen. Otzen erhielt den Auftrag hierzu. Schnell beholfen wie er ist, schuf er 1892 eine Zentralanlage mit vier Chören um den rechtwinkligen Raum und setzte in einen Chor Altar und Kanzel, in die anderen drei die Emporen, hinter den Altarchor die Türme. So ward aus der Kirche eine rheinische Kreuzanlage mit kurzem Langhaus, nur mit dem Umstande, daß der Altar im Langhaus steht, und daß dort, wo jedermann, selbst der Kunstunkundige, den Altar und das ewige Lämpchen flimmern zu sehen erwartet, die Rückseite der auf den Emporen Sitzenden zum Fenster herausschaut. Es war also die Entwickelung des katholischen Chorhauptes in einer ihrer vornehmsten Gestaltungen einfach für die Gliederung eines Saalbaues verwendet worden; ein hohler Formalismus, der mit fertigen schönen Formen arbeitet, ohne sie auf ihren Wert zu prüfen. Urprotestantisch im Innern, sagte das Christliche Kunstblatt, urkatholisch im Äußern, eine bauliche Lüge, das ist der Humor davon! Die Entlehnung alter Formen erschien nun schon als eine unangemessene Verbeugung vor der Kirchlichkeit. Als kirchlich gilt das Überlieferte, und die Überlieferung knüpft an katholische Zeit. Als kirchlich gilt also das Katholische, das von der Reformation Unberührte. Nun trat die Forderung auf, man solle den Mut haben, ohne Humor die Kirche zu bauen, das heißt ohne jene bequemen Mittel auf die Stimmung zu wirken; dafür aber mit Ernst, mit dem Ernst, der aus dem Wunsch nach bester Erfüllung des Gottesdienstes hervorgeht; der der künstlerische Ausdruck dieses selbst ist, nicht die Entlehnung eines fremden Ausdruckes zum innerlich unwahren Aufputz der eigenen Absichten.

Das Ende des Jahrhunderts brachte Friedrich Adler noch eine wichtige Aufgabe: Die protestantische Kirche in Jerusalem. Ihre Lösung ist bezeichnend. Die Kirche, zu deren Einweihung seit fast einem Jahrtausend zum erstenmal wieder ein deutscher Kaiser, diesmal in Begleitung von Vertretungen zahlreicher protestantischer Kirchenregie-

rungen nach Palästina zog, ist im Stil des französischen Mittelalters gehalten. Als die Engländer in Rom ihre Kirche bauten, setzten sie ihren Stolz darein, daß sie englisch und modern aussehe; Burne Jones, ihr Modernster damals, malte sie aus. Die deutschen Idealisten waren anderer Ansicht; sie legten das Hauptgewicht auf die an sich zweifellos berechtigte kunstgeschichtliche Seite der Frage. Die deutsche Kirche sollte stilvoll im Geiste von Palästina fortgebaut werden, im Geiste der Kreuzfahrer des 11. Jahrhunderts. Sie sollte für die Stimmung dort, nicht für die Stimmung ihrer Erbauer passen; man glaubte nur dann fromm zu schaffen, wenn man ihr nicht anmerkt, daß sie von deutschen Ketzern errichtet ist. Während die Russen schon längst gelernt hatten, daß eine russische Kirche, wo sie auch stehe, russisch aussehen müsse, fuhr der deutsche Idealismus in seiner Selbstentmannung fort zu beteuern: glaubt um Gottes willen nicht, daß wir nicht wüßten, daß das, was wir bisher machten, nichts taugt! Seht, wie gut wir Besseres, Frömmeres nachzuahmen verstehen!

Solche Beispiele der Schwäche innerhalb des protestantischen Kirchenbaues lehrten, wie viel noch zu tun sei. Die in Speyer zum Andenken an die Reformation erbaute Protestationskirche wurde einfach eine katholische Bischofskirche. Sie protestiert nicht gegen Weihwedel und Messenlesen, wenigstens nicht durch die Form. Dieselbe Kraftlosigkeit der am Ideal krankenden Absicht auf das außer uns liegende Schöne; derselbe Mangel an Mut, mit der einmal als kirchlicher Stil seit dem Blühen der Romantik üblichen Gotik zu brechen, an die Überlieferung anzuknüpfen, die vor hundert Jahren einen selbständigen protestantischen Kirchenbau geschaffen hatte. Und die Überlieferung zum Selbständigen, Neuen, Zeitgemäßen zu führen.

Der Berliner Kirchenbaukongreß wollte nicht Gesetze schaffen, sondern Hemmnisse fortrücken! Zum Teil gelang dies. Das Eisenacher Regulativ wurde beseitigt. Das war das wichtigste. Es war damit einer selbständigen, einer neuen Kunst für die protestantische Kirche vorgearbeitet. Wohl hing man noch vielfach an den mittelalterlichen Stilen fest, aber die Unduldsamkeit der Romantiker war durchbrochen. Die Kirchenregierungen haben 1898 ihre neuen Gesetze, die freilich im wesentlichen die alten blieben, nur noch als Ratschläge den Gemeinden angeboten, die beim Bau in Betracht zu ziehen seien. Man begann sich überall klar zu werden, daß der Kirchenbau nicht durch den Stil kirchlich wird, sondern durch die Zweckerfüllung. Man kann nicht einen unkünstlerischen Gottesdienst künstlerisch machen durch baulichen Aufwand, durch Heranziehen von Formen, die ein anderer, stärker künstlerischer Gottesdienst für seine Zwecke schuf. In nur zu vielen protestantischen Kirchen katholischer Form erscheint die Gemeinde wie in ermieteten Räumen, wie zu Gaste. Das ist eine falsche, eine heuchlerische Kunst. Die Schönheitstrunkenheit führte überall zur Lüge, so auch hier. Vollkommen kann nur der Kirchenbau sein, der aus dem Gottesdienst entsprungen ist. Wem dieser nüchtern erscheint, der wird eine nüchterne Kirche schaffen. Er wird unter den Gleichgesinnten viele finden, die in dieser Nüchternheit die Vollkommenheit sehen. Die

Reformierten, die ihre „Betställe" bauten, taten dies nicht in der Absicht, Häßliches, sondern vom Geiste der Weltlichkeit Freies, edel Einfaches, Schönes höherer Art zu schaffen. Sie verabscheuten die gotischen Kathedralen als häßlich. Wer im Gottesdienst Wärme und künstlerische Anregung findet, der schaffe aus diesem Empfinden heraus. Er schaffe Formen streng in Erfüllung des Zweckes und schiele nicht links und rechts. In der Selbstausprägung liegt der Mut des Künstlers, in der scharfen Feststellung des Zweckes die Schönheit des Architekturwerkes. Selbst Fritsch, der sicher einen Tischler tadeln würde, dessen Waffenschrank wie ein Speiseschrank aussieht, sah nicht ein, warum ein Predigtsaal nicht wie ein Priesterchor aussehen solle, beide seien doch kirchlich! Das Neue, Eigene, Selbständige konnte kommen, seit die Kirchenregierungen wenigstens den Grundsatz klar anerkannten, daß der Gottesdienst den Bau bestimme, nicht der Stil; und daß die Überlieferung nicht mit Luther unterbrochen sei, sondern auch im 16., 17. und 18. Jahrhundert fortwirkte, uns zur Lehre. Die neuen Ratschläge haben denn auch die Stilforderung aufgegeben und nur allgemeinhin die älteren, geschichtlich entwickelten und vorzugsweise im Dienst der Kirche verwendeten Bauformen empfohlen. Welcher Kirche? Doch wohl nur der eigenen! Damit war dem Eigenartigen, Zeitgeborenen, wenn auch widerwillig, Raum gegeben.

Es sei mir nicht als ein Verbrechen gegen den Ernst der Kunst und des kirchlichen Wesens angerechnet, wenn ich dem Bau protestantischer Kirchen den der Bierpaläste entgegenstelle. Die Kunst stand auch hier vor der Entscheidung, Idealen oder dem Zweck zu dienen. Auch hier begann sie mit den Idealen. Sie baute schön, das heißt, sie hielt sich an die alten Vorbilder. In Hannover entstand ein Gasthaus, das im Volksmunde die Bierkirche heißt; überall schuf man Bierschlösser mit Türmen und Verließen, altdeutsche Zimmer und nachgeahmte Ratsstuben. Der Humor äußerte sich nicht nur in Trinksprüchen und heiteren Wandbildern, sondern auch in der Ausgestaltung der ganzen Räume. Aber wieder zeigte sich, daß der Humor kein echter Kunsterzeuger ist. Selbst an den Stätten der Lustigkeit wurde er bald schal. Nur dort, wo das Bier ein Volksnahrungsmittel ist, wo es die Geselligkeit geradezu beherrscht, nur in München hat man mit vollem Ernst den Gasthäusern eine für ihre Zwecke eigentümliche Gestalt gegeben. Was Gabriel Seidl in dieser Beziehung schuf, lehnte sich wohl an alte Stile an, suchte aber nie einen Witz, machte nie Anspielungen; es geht durch Seidls Schaffen eine frohe Laune, die echt ist, ein Lebensbehagen, das ansteckt, weil es die vollendete Erfüllung seines Zweckes ist, ohne Seitenblicke auf andere Zwecke. Gerade weil seine Keller in München, sein Spatenbräu in Berlin nicht Schlösser, nicht Festsäle sind, sondern Bierstuben beherbergen, bieten sie die volle künstlerische Erfüllung der Aufgabe.

Hier in einer neuen und im Range der architektonischen Zwecke tiefstehenden Aufgabe und dort in einer künstlich ihrer eigenen Überlieferung entrissenen, kam es zu dem gleichen Ergebnis: Nach unsäglichen Mühen um die „Echtheit" bei Nachbildung der Stile zur Gleichgültigkeit gegen diese. Der Vorwurf, den sich die vorhergehende Zeit

immer wieder von neuem machte, war, daß es der Gegenwart an eigenen Formen mangle, daß sie nur gelernt habe, aus dem Geist anderer herausschaffen.

Die Beschäftigung mit dem Barock hatte für mich eine Erkenntnis mit sich gebracht, die andere Stile nicht bieten konnten, weil erst seit dem 16. oder richtiger seit dem 18. Jahrhundert neben dem künstlerischen Schaffen ein sich schriftlich äußerndes kunstphilosophisches Denken hergeht: nämlich die Erkenntnis, wie wenig sich diese beiden dort für den Nachlebenden decken, wo die Wechselwirkung am klarsten zu beobachten ist, in der Baukunst. Seit Palladio glaubten die Klassizisten von Holland, Frankreich, England und Deutschland echt antik zu bauen. Ihr Werk war aber jedesmal ein solches, daß sich in ihm der Stil der eigenen Zeit stärker ausdrückte, als der der nachgeahmten Römer. Sollte es nun Schinkel besser geglückt sein, griechisch zu bauen; sollte Semper genauer Renaissance gebaut haben, als jene alten Meister ihre Vorbilder erreichten? Sollte nicht überall eine zeitliche und vollkstümliche Sonderheit zu finden sein, die den Nachahmungen trotz der verschiedenen Vorbilder gemein ist? Und sollte diese Sonderheit nicht auch für den Mitlebenden erkennbar sein, obgleich er die fremden Stile mit gleichgefärbter Brille betrachtet wie der Schaffende? Hinsichtlich der Baukunst suchte ich schon 1883 in einem Vortrag den Stil des 19. Jahrhunderts aus dem Vergleichen des Alten mit dem Neuen festzustellen, trotz des eifrigen Bestrebens, das damals noch auf Echtheit hinging, auf jene Stilreinheit, durch die man allein ein in sich völlig abgeschlossenes, widerspruchsfreies Werk schaffen zu können glaubte. Wohl waren tüchtige Männer ebenso wie Fälscher damit beschäftigt, sich ganz in den Geist, in die Form, in die Arbeitsweise der Alten zu versenken. Schon dem Fälscher gelang es außerordentlich selten, besonders sowie er über die handwerkliche Nachbildung hinausging, den Kenner zu täuschen. Niemand konnte entgehen, daß die echtesten Münchener Zimmereinrichtungen, in denen das Ziel der Zeit, die völlige Verleugnung der eigenen Art erstrebt wurde, je künstlerischer sie durchgeführt waren, desto mehr Eigenes trotz den gegenteiligen Bestrebungen besaßen. Namentlich waren die zahlreichen Wiederherstellungen alter Kunstwerke, bei denen alle Kraft auf Neugebären des Alten gerichtet war, doch dem Aufmerksamen als solche immer wieder erkenntlich. Nicht Unvermögen schuf den Unterschied, sondern ein verschleiertes Vermögen. Ebenso in der Malerei. Wie Teniers wohl das Lob abgewiesen hätte, als habe er einen Stil erstrebt, wie er in der Absicht auf Wahrheit und nur in dieser schöne Werke schaffen wollte, so taten es die neuen Künstler. Auch hier war es nicht die Absicht, sondern das verschiedene Wesen, was sie trennte. Defregger und Knaus waren andere als die, welche abgeschrieben zu haben man ihnen vorwarf. Selbst die Photographie und die in ihr liegende Schärfung des Empfindens für das zeichnerisch Richtige hatte darin nichts ändern können. Die Nachbildung einer antiken Bildsäule, die im 16., 18. und 19. Jahrhundert gefertigt wurde, so sorgfältig sie auch nachahmten, ist stets anders geworden, als das Urbild.

Damals, 1883, nannte ich als das Wesentliche unseres Baustiles die tief in unser Schaffen eingedrungene Regelmäßigkeit und Gleichförmigkeit, das strenge Einhalten der einmal als schön empfundenen Verhältnisse, das Übertreiben in der Richtung des Malerischen, weil dies nicht aus freier Empfindung, sondern aus einer nur mit Entschiedenheit durchführbaren Absicht geschehe, weil ein Gefühl für wohlgeregelte Anständigkeit dem Begabten ebenso ein Hemmnis, wie dem Schwachen eine Stütze ist. Der Mangel an Unbefangenheit gegenüber dem Gesetz hemme und hindere uns allerwegen. Aber ich erkannte sehr wohl, daß das treffende Wort noch nicht gefunden sei, daß jeder von uns noch zu tief im Kampfe der Meinungen stehe, um einen Überblick über die innersten Triebkräfte des Schaffens zu erlangen. Der Stil des 19. Jahrhunderts sei eben der Streit um die geschichtlichen Kunstformen, der Kampf der verschiedenen Stile untereinander, das Anlehnen an Viele, das Wiederaufnehmen der Gesamtentwickelung früherer Schaffensart. Auch dies ist eine berechtigte Schaffensform, dessen mußte ich mir schon damals klar werden. War dies doch eine Folge der ganzen geschichtlichen Auffassung der Zeit, die ja auch die politischen Formen, die schriftstellerischen Offenbarungen aller Völker in unsere Gesamtbildung mit aufnahm. War doch gerade das Aufbauen des deutschen Reiches aus seinen geschichtlich gewordenen Einheiten im Werke; war es doch die Grundlage für den Volksfortschritt geworden im Gegensatz zu den zahlreichen Versuchen, aus neuen Gebilden heraus die Zukunft zu gestalten. In einer Zeit, die auf einen Bismarck folgte, konnte eine schulmeisternde Ästhetik so wenig wie eine festgeschlossene, die Vergangenheit verleugnende Kunstform lebendig werden.

Überall klang durch Deutschland die Sehnsucht, modern zu werden. Man hatte genug der fremden Stile, man wollte zum eigenen gelangen. Die künstlerisch Tätigen erklärten dies zumeist noch für undurchführbar: nur im Anschluß an die Alten sei ein Fortschritt möglich. Der Schreck vor dem künstlerischen Unvermögen der vorhergehenden Zeit lag allen noch in den Gliedern. Das Alte allein schien ihnen Dauer zu gewähren; was modern sei, werde bald modern.

Wie wunderlich sich die Ästhetik, allzu bereit den von der Kunst gefundenen Anschauungen ein Hintertürlein in ihr System zu öffnen, dazu stellte, zeigt Hermann Lotzes Abschnitt über das Malerische in der Kunst in seiner Geschichte der Ästhetik in Deutschland, die 1868 erschien. Das Malerische ist ihm etwas besonders Bedeutsames, da, von akademischen Gesetzen sich losringend, fast alle Kunst diesem zustrebe. Die Aufschließung der Deutsch-Renaissance hat dann diese Richtung noch mehr gestärkt. Lotze baut seine Lehre auf dem Sprachgebrauch des Wortes malerisch auf: es sei das Zerstören der Regelmäßigkeit, die Bevorzugung des Zufälligen, also das, was Spuren eines Verfalles zeigt: das Alte, Geschichtliche, die Ruinen, der geborstene Fels. Man spreche nicht von einem malerischen Menschenkörper, wohl aber von einer malerischen Gestalt: es sei dies nicht die vollendete, sondern womöglich die in Lumpen gekleidete eines Alten.

Die Verschiebung des Verhältnisses von Ursache und Wirkung ist augenfällig. Die Meister seit Raffael sahen keineswegs im Alten, Verfallenen das Malerische, sondern hielten den schönen Menschen für das eigentliche Ziel der Malerei. Erst die Romantik erklärte in Anlehnung an die Mystik des Mittelalters für malerisch, für pittoresk, was sie zu malen liebte: nämlich das Ruinenhafte, Verwitterte in Menschen und Natur. Wäre Lotzes Auffassung vom Malerischen richtig, so wären weitaus die meisten der höchst eingeschätzten Bilder, dann wäre sogar Rubens unmalerisch. Die Spanier wären es nur in ihren Straßenbildern, Murillo so wenig in seinen Madonnen wie Tizian in seinen schönen Frauen. Aber es ist immerhin ein guter Beweis für die Verschiebung der Begriffe, daß nun die Ästhetik, in der Absicht dem veränderten Schaffen der Kunst in ihrer Lehre Raum zu geben, die ganze, eigentlich idealistische Malerei, ihren eigentlichen Liebling, als unmalerisch, also als zweckwidrig über Bord warf.

Zum Glück waren die Künstler der klassischen und romantischen Ästhetik gegenüber nun bereits völlig in den Zustand der Wurschtigkeit getreten, so daß die Maler jeden ihrer Kunstgenossen, der die Gesetze der Kunst zu verstehen strebte, für einen Dummkopf, sicher für einen solchen hielten, der einen zu seiner Ausbildung höchst ungeeigneten, für sein künstlerisches Schaffen aber sehr gefährlichen Weg betrete. Vom Heranwachsen einer neuen, auf psychologischer Beobachtung beruhenden Ästhetik hatten sie erst recht keine Kunde.

Die Folge war vielfach eine innere Zerrissenheit bei den Künstlern, die über ihr Gewerbe zu denken sich nicht versagen konnten. Wer den Jammer der Zeit recht würdigen und verstehen will, der lese die Geschichte Gottfried Kellers als Maler: Da spricht einer, der auch als Künstler ein Großer hätte werden können, wenn man ihn hätte in Ruhe gelassen mit dem Besserwissen und dem Bevormunden. Es ist falsch, Cornelius oder Kaulbach nach den jüngsten Kunstzielen zu messen und abzuurteilen. Sie sind aus ihrer Zeit zu verstehen, um ihrer Bestrebungen willen anzuerkennen, ihre Übermacht andersdenkenden Künstlern zu fühlen geben, während sie selbst gewaltsam und hart im Verurteilen waren, so daß all der Hohn der Jüngeren über ihr Schaffen und Streben eine wohl verdiente Antwort auf ihren Hochmut darstellt.

Denn schließlich war in München nur noch in der Wirtsstube ein echtes, gerades Wort, ein Wort von innen heraus möglich. Der breite, behäbige Münchener Witz, der die Fliegenden Blätter und die Münchener Bilderbogen hervorbrachte, war ein Zufluchtsort, an dem sich unbekümmert von den großspurigen Wesen der hohen Kunst leben ließ. Dort wirkt der Geist, der in Schwind und Spitzweg malerischen, in Keller dichterischen Ausdruck fand, der Geist guter Laune. Den diesen Führern Verwandten lag nicht daran, das, was sie erheiterte, sachlich genau zu schildern: In breiten Strichen wurde es angedeutet; es sollte nicht in alle Winkel aufgeklärt sein, sondern dem Beschauer zu lachendem Ergänzen zwingen. Das mitlebende Geschlecht hatte nur zu wenig Lust, diese Laune ernst zu nehmen: Denn es war vollauf damit beschäf-

tigt, sein eigenes Schaffen für ernst auszugeben. Man fühlte sich von der Vergangenheit angehaucht, der Zukunft verpflichtet: Man schuf große Kunst und haßte jene, die dabei die Mundwinkel emporzogen als seichte und frivole Gesellen. Nur im Freundeskreise wagte sich der und jener heraus: Vielleicht steckt in dem Stammbuche der Allotria in München der frischeste Teil der Kunst der Pilotyschule. Auch der größte Humorist jener Zeit, Wilhelm Busch, ist als Zeichner nicht frei von idealistischer Scheu: Er übertreibt absichtlich, er ist herkömmlicher als er seinem Können nach zu sein brauchte, er liebt jene „Dönchen" seiner Heimat, jene stehenden Witze, die durch Wiederholung wirken: Sie sind nicht in seinen Versen, sondern in seinen Zeichnungen mächtig.

Aber er hatte doch echte Laune: Er lachte über sich, den schwerlebigen Niedersachsen, der das Lachen nicht als Geschäft betreibt, sondern als ein Mittel, sich aus dem Elend der Welt herauszuheben. Er macht keine gebildeten, geistreichen Scherze, sondern ist fein derb und fein lustig. Kecke Burschen und behäbige Philister haben ihre Freude an ihm, an seinen Bildern und Versen, die so ganz zusammengehören. Überschlägt sich im Verse der Gedanke, so machen im Bild die Gestalten die wunderlichsten Purzelbäume. Wie das Ferkel ein höchst lustiges Tier ist, weil es nie seinen geraden Weg geht, sondern alle zehn Schritte einen plötzlichen Seitensprung macht, vom Geist des launigen Widerspruchs geführt, so zuckt bei Busch der Witz und der zeichnende Stift hin und her. Seine Blätter wirken so packend, weil man den Eindruck hat, sie seien in der Minute entstanden, in der man sie betrachtet: Das sieht nicht aus wie ein fleißig ausgearbeitetes Werk, sondern wie eine am Biertisch entstandene Laune, während lachende Freunde dem Zeichner zutrinken. Der durch die Geistreichelei bedrängte deutsche Volksgeist wurde in Busch wieder lebendig; der alte Till Eulenspiegel, der Simplizissimus, die Jobsiade fanden endlich in ihm einen Nachkommen: Die deutsche Beweglichkeit, die Frische selbst beim Tölpel, der treffsichere Witz, der noch erwärmender wäre, wenn er nicht gelegentlich Sittlichkeit und Überzeugung zu verteidigen übernähme.

Einen Schritt weiter geht Adolf Oberländer. In einem französischen Aufsatz über deutsche Kunst las ich einst, Deutschland habe nur zwei wirklich eigenartige Künstler: Menzel und Oberländer. Er hatte so Unrecht nicht: Denn Oberländer steht Menzel kaum nach an Feinheit der Beobachtung und in der Vielseitigkeit seines Sehens. In das große Schubfach der Karikaturisten gehört er eigentlich nicht: Er übertreibt die lächerlichen Seiten nicht in der Weise, wie etwa die älteren großen Engländer und Franzosen: Er sieht nur die Welt mit seinem stillen Lächeln an und erkennt ihre kleinen Fehler. Und alle Welt lacht mit ihm, indem er diese in trockener Einfachheit und ohne jeden Wortschwall vorträgt. Wer kein Dummkopf ist, muß sich freuen, der Gegenstand von Oberländers Stift zu werden. Es kann kein Mensch den andern liebenswürdiger auf seine Schwächen aufmerksam machen, weil sie keiner so fein sieht und keiner sich so herz-

lich an ihnen freut: Wie würde Oberländer gejammert haben, versetzte man ihn in eine vollkommene Welt. Er war ein ernster Mann, wie so viele, die Lustiges hervorbringen; ihn erheiterte das bißchen Torheit, das ihn umgab; er fand sie in jedem Dinge heraus, immer ist sie eine andere, immer ist sie harmlos; und so sprudelt Laune aus seinem Griffel hervor, endlos, unerschöpflich. Und dann eines: Was Oberländer zeichnet ist stets ein Heutiges; er wurde zu einem der Führer der Zeit in die eigene Zeit hinein.

Die Sehnsucht nach Modernem erfüllten zuerst die Sittenmaler, wieder unter dem Einfluß der Niederlande und Frankreichs. Schon 1863 machte auf der Münchener Ausstellung ein Bild von C. Meunier viel von sich sprechen, ein Trappisten-Begräbnis. Es erregte meist peinliches Aufsehen; nicht so bei einzelnen klarer Sehenden. Julius Meyer fand es vor allem musikalisch, in weichgestimmten Tönen, in Moll gehalten. Die Köpfe flau, die Form unsicher und nebelhaft, die Haltung eintönig, die Modellierung ungenügend, das Licht dämmerig: aber er fühlte doch, daß sich hier ein Neues meldete. Charles Hermans mit seinem 1875 gemalten, auf Sonderausstellungen durch ganz Deutschland wandernden Bild „In der Morgendämmerung" dürfte den stärksten Einfluß gehabt haben, wenn es gleich nur ein Abglanz dessen war, was in den Niederlanden damals schon geschaffen wurde. Es kam in die Zeit der ersten entschiedenen sozialistischen Regungen, der Aufstellung des Gothaer Programmes. Und es stellte die Bourgeoisie im Gegensatze zum Proletarier dar: Arbeiter, die auf dem Wege zum Werkplatz frühmorgens betrunkenen Lebemännern und deren sie fortzerrenden Dirnen begegnen: lebensgroß, mit sicherer Hand und entschiedenem realistischen Wollen gemalt. Ähnliche Bilder kamen mehr und mehr zum Vorschein: das war das Eingreifen der Kunst in das Leben der Gegenwart, die weitere Erfüllung dessen, was man von dem nun schon verhöhnten K. F. Lessing einst erwartete.

Die Düsseldorfer waren es vorzugsweise, die das Neue, Lebende, Geordnete, Moderne wieder als ein Malerisches angesehen haben wollten: Brütt, Bokelmann und andere. Von ihnen sind die lächerlichsten Kleidungsstücke, der Zylinder und der Frack, die allerneuesten Gesellschaftstrachten der Frauen gemalt worden und zwar nicht mit dem verdächtigen liebenswürdigen Humor, sondern mit vollem Ernst. Mit Freude erkannten viele an, daß damit eine Erweiterung des Schaffensgebietes, nicht aber, daß eine grundsätzliche Wandlung sich vollziehe. Sie sind gemalt worden, ehe sich der Umschwung zu der anders gearteten Realistik, der des Helltones vollzog, aus der alten Schule heraus, nicht ohne Kampf doch als eine notwendige Ausgestaltung der Kunst, die um 1850 in Blüte kam, als eine Vollendung des Strebens nach Verjüngung selbst im Anschluß an die koloristische Auffassung der Alten. Die Ermüdung am Stil schuf die Grundlage der neuen Kunst, die ohne die Vorarbeit der Sittenmaler nicht hätte kommen können.

Diesen geschichtlichen Tatsachen gegenüber kann man nicht, wie so viele Kritiker der Zeit vor der Hellmalerei wollten, dem vorhergehenden Zeitabschnitt als den eines gei-

stigen Stillstandes bezeichnen. Es ist dies Mißachten des eben Überwundenen mindestens so ungerecht und kurzsichtig wie das Verdammen des Neuen: Torheit, die sich alle zehn, zwanzig Jahre verjüngt.

In England schätzen Sammler wie Kunstgelehrte die Maler des Sittenbildes, obgleich deren Zeit dort früher abschloß als in Deutschland. Ein Wilkie erzielt heute noch auf den Versteigerungen die höchsten Preise, ebenso wie ein guter Niederländer. Bei uns ist es ein nun schon ein Jahrhundert alt gewordener Sport, der Welt weis zu machen, das Alte sei schlecht, weil es anders ist als das jetzt Erstrebte. In der Tätigkeit des Kritikers lege ich Gewicht darauf, daß er redlich bemüht sein soll, dem Neuen, soweit er kann, die Bahn frei zu machen; aber nicht auf Mißachtung des Alten; nicht auf den Jubel darüber, erkannt zu haben, daß ein bisher Verehrter diese Verehrung nicht verdiente. Ich möchte es auch unserem Volk wünschen, daß es zwar ein offenes Auge für Neues, aber auch einen treuen Sinn für Altgeliebtes behalte; daß es ernsthaft die Kritiker von sich stoße, deren Bestreben nicht klar erkennbar darin sich zeichnet, den Umfang des als schön zu Verstehenden zu erweitern. Und wenn dieses Buch einen Zweck hat, so ist es der zu zeigen, welch schwere Schädigung die Deutschen durch die immer wieder versuchte Einengung der Grenzen der echten Kunst am Behagen, an innerer Befriedigung erlitten. Denn wenigen ist der Mut gegeben, eine Schönheit in Achtung zu bewahren, die andere als gestürzt verlachen. Als dieses Buch 1900 in erster Auflage erschien, wußte ich, daß, wenn es beachtet würde, jene, die sich damals die Jungen nannten, es als veraltet bezeichnen würden. Denn unserer Kritik liegt leider weniger daran, daß man das Neue mit ihr achte, als daß man das Alte mit ihr verlache. Im ersten suche ich ein Junger zu bleiben, solange meine Kräfte reichen; das zweite ist mir ja mit den Jahren von selbst zugefallen. Ich möchte an vielen Tischen mich zu Gaste setzen dürfen, ob es nun dem oder jenem gefällt, daß ich auch seinem Gegner gern Freund bleibe.

Mein Urteil ist meines und ist nur soviel wert, als ich selbst wert bin. Ich spreche es aus, weil ein innerer Trieb dies von mir fordert, der so berechtigt ist wie der, welcher einen anderen treibt zu bilden, zu malen. Aber es hat keine Gültigkeit über mich hinaus, und ich verwahre mich für alle Fälle selbst dagegen, daß mein Urteil sich nicht ändern werde. Denn solange wir leben, wechselt der Stoff, der uns bildet, und wechselt die Umgebung, von der wir abhängen. Niemals habe ich die Absicht gehabt, mein Urteil zum herrschenden zu machen, selbst wenn ich es gekonnt hätte. Denn ich halte jeden solchen Sieg für eine Niederlage. Es gibt kein richtiges Urteil, sondern wie der Wechsel das Wesen einer lebendigen Kunst ausmacht, so auch das eines lebendigen Urteils. Nur wer bei Lebzeiten zur geistigen Mumie herabsank, wird seine Ansichten über das Schöne nicht täglich wandeln, manchmal im Sprunge, manchmal stetig es fortbildend. Sollen wir, im Fortschreiten begriffen, andere zu der Ansicht verführen, der Punkt, auf dem wir uns eben befanden, sei der allein richtige? Die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, und vielleicht noch mehr die des 20., lehrt vor allem die Ver-

werflichkeit der Kritik vom höheren Standpunkt, den Zusammenbruch der Anschauung, als gäbe es einen solchen. Wie kann das Nichts über das Etwas, die unfruchtbare Kritik über eine Kunst sich erheben wollen, die seiner Zeit unserem Volk, den Besten in ihm die größte Herzensfreude verursachte. Die Kritik wirft der Kunst vor, sie arbeite nur mit entlehnten Gedanken. Wo aber sind die selbständigen Gedanken jener Kritiker? Wie viel sind sie wert, gemessen am Werte der Kunst, an der Lebensarbeit eines Cornelius oder selbst eines Defregger oder Anton von Werner!

Mein Urteil ist meines, und nichts liegt mir ferner, als es anderen aufdrängen zu wollen. Wer je Kritik schrieb, hat auch schon die Freude oder richtiger den Ärger erlebt, daß irgendwer ihm morgen das gelesene Urteil als das eigene vorträgt; der Leser vergaß schnell, daß er las, daß er Fremdes in sich aufnahm, ohne es in sich zu verarbeiten. Das ist ein sehr lästiger Gedanke, anderen das Selbstdenken abgenommen zu haben; statt an der Vertiefung, an der Verflachung mitzuarbeiten. Denn wie Kunst meines Ermessens nur dort sein kann, wo sie aus Eigenem kommt, so kann sie auch nur sein, wenn das Urteil über sie aus Eigenem gefällt wird. Ich stehe nicht über der Kunst, sondern will froh sein, mitten in ihr zu stehen. Ich bin Partei, ganz Partei, wenn auch nur meine Partei und nicht die einer Versicherungsgesellschaft auf Ruhm. Also ist mein Urteil auch nicht gerecht. Im Gegenteil, es ist ganz einseitig, nämlich nur von meiner Seite. Ich halte es für einen Unsinn, wenn andere Leute glauben, zweiseitig oder vielseitig, gerecht zu sein, über den Parteien zu stehen. Sie machen nur sich und der Welt etwas weis. Sie tun, als freuten sie sich an einem Kunstwerk, das ihnen im Grunde des Herzens gleichgültig ist; ja sie freuen sich an vom höheren Standpunkt verworfenen Dingen. Sie huldigen der Mode, die sie zu verachten vorgeben; und erklären eine eng geschnürte Mädchentaille selbst in dem Augenblick für ästhetisch verwerflich, in dem sie ertappt werden, hinter einer solchen hergelaufen zu sein.

Was sie treiben, das nennt man die wissenschaftliche, die ernste, die besonnene Kritik. Ich meine, wir wären besser daran, eine künstlerische, lustige und vom Augenblick beherrschte Kritik zu üben; eine Kritik, die sich zu begeistern vermag; die sich am Neuen freut, nicht einen Ballast ästhetischen Wissens mit sich schleppt; eine Kritik, die in der Kunst wurzelnde Eigenwesen handhaben; nicht aber eine, die über der Kunst hinschwebende höhere Erkenntnis von sich gibt.

Vielleicht käme es dann dazu, daß andere sich selbst ein Urteil über Kunstwerke bilden wollten, über die sie etwas lasen, nicht das Urteil als das ihrige ruhig hinnehmen. Nicht Zustimmung sollte die kritische Arbeit erstreben, sondern Widerspruch. Denn wie jeder, der im besseren Sinn selbst e i n e r ist, die Dinge anders anschaut, so muß auch jeder im Betrachten zu anderen Ergebnissen kommen!

Wenn mich gleich die Beschäftigung mit der Kunst, das Jahre lang betriebene kritische Handwerk den Männern der Pilotyschule und ihrer Art entfremdet hat, so erinnere ich mich doch noch mit herzlicher Freude der Eindrücke, die ich ihnen verdanke.

Damals verstand ich sie ganz, und damals glaubte ich auch noch in mir den rechten Maßstab für echte Kunst zu besitzen. Ich hielt mich, kraft der mir gegebenen guten Augen und jenes angeborenen richtigen Geschmackes, den jeder zu besitzen meint, für berufen, in meiner geistigen Übereinstimmung mit den Kunstwerken den sicheren Beweis dafür zu finden, daß sie untadelhaft seien; gewisse kleine Ausstellungen abgerechnet, in denen mein Urteil von ihrem Werk abwich. Und ich war nicht im Zweifel, daß, aller Verehrung unbeschadet, in solchen Zweifelsfällen allemal *ich* recht hatte. Und wer die Wahrheit kennet und saget sie nicht, der ist fürwahr ein erbärmlicher Wicht. Erst als ich anfing, mir die Kunst berufsmäßig anzusehen, durch die Ausstellungen Europas zu wandern, jährlich meine acht- bis zehntausend Kunstwerke abzuschätzen, begann mir um meine Klarheit bange zu werden, lernte ich verstehen, daß nicht einer das Urteil besitze, sondern daß das Urteil einen besitzt; und daß man gut tut, ihm den Laufpaß zu geben, will man des strengen Herrn ledig, frei werden. Nicht im Kritisieren, sondern im Verstehen liegt die Aufgabe für unsereinen. Von diesem Augenblicke sah ich auch ein, daß sich die Kritik nur auf ein Gebiet bisher noch nicht genügend geworfen habe, nämlich auf die Kritik der Kritik. Es gibt so viel Leute, die munter drauflosurteilen, in der Hoffnung, daß niemand, auch sie selbst nicht, sich merken werden, was sie gestern sagten. Unbesorgt behaupten sie nach einem Jahr das Gegenteil, aber immer in der Überzeugung, Wahrheiten zu verkünden, zumeist sogar in ganz ehrlicher Überzeugung. Ihr Urteil hat sich eben geändert, sie dienen einem neuen Herrn. Paul de Lagarde spricht von den unendlich langweiligen Gesellen, die zu seiner Zeit als Liberale gefürchtet, als Bösewichter verschrien über die Bühne des Lebens gingen und Karl dem Großen vorwarfen, daß er nicht nach einer ständischen Verfassung regiert habe. Ich sah, daß diese in unserer Kunstgeschichte Ableger gepflanzt haben, die alles Schaffen in Jugend, Blüte und Verfall teilten, den Leuten nach Michelangelo vorwarfen, nicht originell und denen vor Giotto nicht reif gewesen zu sein; Leute, die alle Meister danach schätzen, ob sie Vorläufer, Förderer oder gar Vollender der Richtung seien, bei der gerade sie in ihrer Geschmacksentwickelung augenblicklich stehen.

Hermann Bahr sprach 1890 in seinem Buche „Zur Kritik der Moderne" aus, was auch ich empfand, indem er sagte: die Kritik müsse sich erneuern, weil die Zeit sich erneuert habe, es gäbe nicht nur *eine* Gerechtigkeit, nicht nur *eine* Schönheit. Die Kunst solle aus dem Willen des Künstlers heraus beurteilt werden. Wo sie immer einen finde, wer es auch sei, was er auch wolle, und scheine es die leibhaftige Narrheit, der in seiner Weise ein eigentümliches Gefäß zu gießen weiß, in dem er heimisch ist, aus blankem, leuchtendem Metall, aus dem tiefen Schachte seines Talentes nach harter, mühseliger Grubenarbeit ans helle Licht gefördert — bei dem solle die Kritik Halt und eine tiefe Verbeugung machen, wie vor einem Kaiser: Es ist ein Künstler!

Und schon Heinrich Heine, dessen Art, nicht von den Kunstwerken, sondern um sie herum zu reden, mir wahrlich nicht behagt, sagt in einer der Besprechungen von Pa-

riser Ausstellungen: Der große Irrtum der Rezensenten besteht darin, daß sie die Frage aufwerfen: was soll der Künstler? Viel richtiger wäre die Frage: was will der Künstler? oder gar: was muß der Künstler? Die erste Frage kommt seiner Ansicht nach von den gedankenlosen Kunstphilosophen her, die aus Merkmalen anderer Kunst Regeln und Gattungen ersannen. Junge Riesen aber haben keine geordnete Fechtkunst, sie schlagen alle Deckung durch. Jeder Geist muß für sich erkannt und beurteilt werden, nach dem, was er selbst will! Die, welche Heine so eifrig nachahmen, weise ich auf diese klugen Lehren.

Daß ein Neues kommen müsse, dessen wurde man sich vor allem in der Baukunst und dem Kunstgewerbe klar.

Mit dem Rokoko war ein Ende im Nachahmen erreicht, neue Stile waren nicht mehr vorhanden. Allerdings boten Japan und China Neues. Es konnte dies zunächst nur auf die Gebiete wirken, in denen dort Großes in Bildnerei und Malerei geleistet wurde. Das Eigene in dieser war ein starker Realismus, ein solcher, wie er so frisch, so ursprünglich dem Europäer, dem von dort die Gesamtentwickelung als ein Ganzes zuging, sonst nirgends entgegentrat. Es hatte wohl erst jener Ratlosigkeit, die zu Mitte der neunziger Jahre im Gewerbe herrschte, bedurft, um Japan den Weg zu öffnen. Was sollte man nun machen, da alle alten Stile abgegrast waren? Es war erstaunlich rasch mit dem vorhandenen Material abgewirtschaftet worden. Warum dies geschah, das lehrte wenigstens mich zuerst Adolf Göller in seinem vortrefflichen Buche „Zur Ästhetik der Baukunst 1887", durch die Psychologie begreifen, wenn er gleich seine Untersuchung nur auf diese eine Kunst erstreckte. Zunächst wies er nach, daß es neben der auf dem geistigen Gehalt beruhenden Schönheit im Kunstwerke auch eine solche der reinen Form gebe, daß ein wohlgefälliges, bedeutungsloses Spiel der Linien oder von Licht und Schatten schön sein könne. Daß sich dies auch auf die Farbe erstrecken könne, daß sich hierdurch selbst die formal unverständlichsten Skizzen Makarts als schön erklären ließen, liegt auf der Hand. Die Freude am Schönen beruhe nicht auf den im Wesen der Dinge allein liegenden Eigenschaften, sondern in der geistigen Arbeit, die durch das bloße Ansehen, das Einprägen ins Gedächtnis, durch das Schaffen des Gedächtnisbildes im Gehirn geleistet werde. Schön also sei das völlig Begriffene. Das Merken strebt uns dies zu eigen zu machen. Durch das Zusammenstellen verschiedener, früher in den Geist aufgenommener Formen zu einem Bilde, also durch das geistige Nachbilden und Zusammenstellen gemerkter Formen, verschaffe man dem Gehirn eine bildende, durch den Erfolg der geistigen Anstrengung erfreuende Tätigkeit. Sobald aber das Bild in unserem Gedächtnis allzu deutlich und vollständig geraten sei, sobald aus seinem Nachbilden dem Gehirn keine ernste Tätigkeit mehr erwachse, trete eine Ermüdung des Formgefühles ein. Diese treibe zum Suchen neuer Gedächtnisbilder, da der frische Geist in immer neuer Arbeit neue Freuden suche. Daraus ergibt sich notwendig der stete Wechsel der Stilformen, das Verlassen des Erreichten, sobald

es völlig im Geist ausgereift ist. Dieser Wandel vollzieht sich im einzelnen Gehirn wie in dem der Völker und Zeiten bald rascher, bald langsamer. Immer wird aus der Unendlichkeit der Natur eine Form oder eine Anschauungsart herausgegriffen, lenkt ein Meister auf diese als Ziel des geistigen Schaffens hin. Sie wird nach allen Seiten durchgebildet, gesteigert, endlich übertrieben und verallgemeinert, dann eine Zeit lang als gleichgültiger Besitz mit fortgeschleppt und endlich fallen gelassen, wie ein erledigtes Spielzeug.

Der eine nun erfaßt die Form in ihrem Reichtum, er findet an ihr eine erstaunliche Fülle der Gestalt: Es hat sein Geist eine lange, tief erfreuende Arbeit im Einprägen aller ihrer Nebenerscheinungen. Er schreitet langsam in ihrer Ausbildung fort, findet in ihr Schätze, die der Flüchtige nie sah; er ermüdet trotz seiner Geistesstärke nicht an ihr. Es drängt ihn, sie nicht nur zu merken, sondern sich von dem Gemerkten, vom Umfang seines Erfassens der Form zu überzeugen. Er zeichnet, malt, bildet, um das in ihm Wirkende, das ihn Beglückende zunächst für sich festzuhalten, sich selbst zu zeigen: das ist ein Künstler. Und sein Werk führt anderen die Form, die in ihrer Ganzheit doch nicht zu fassen ist, in dem Umfange vor, wie sie sich dem Künstler einprägte. Er lehrt uns dadurch mit seinen Augen die Form in der Natur sehen, nachdem wir sie in der von ihm vorbereiteten, begreiflicher gemachten Weise verstehen gelernt haben. Es kostete Jahrhunderte, bis ein Stil sich entwickelte und in Mißachtung fiel. Es kostete nur Jahrzehnte, bis die Stilnachahmung, die vorher schon zu Ende gedachte Darlegung des Gedächtnisbildes denselben Weg durchschritten hatte: Vorgekautes Brot.

Ein anderer erfaßt rasch das Wesentliche eines Gedächtnisbildes, unbekümmert um dessen Feinheiten, und schreitet, da es ihm nur wenig Beschäftigung bietet, rasch zur Ermüdung fort, um zu Neuem zu greifen. Ein dritter hat überhaupt so wenig Kraft im Schaffen des Gedächtnisbildes, daß er mit wenigen, ungenügenden Vorstellungen ganz zufrieden ist. Alles Neue, für das er keine Anknüpfungen im Hirn findet, erscheint ihm daher feindselig. Bei starker Entwickelung dieser Auffassungen entstehen die Stumpfen und die Idealisten. Die Abstumpfung des Kritikers stammt aus dem zu oberflächlichen Sehen, das ihn glauben läßt, mit raschem Blick begriffen zu haben, woran ein Künstler, also ein auf Schauen Geschulter, ein Meister im Schauen, Jahre lang bildend sich erfreute. Wie arm im Geist erschienen die Künstler neben dem Kritiker. Sie plagten sich: er sah und entschied sofort. Man kann ruhig sagen: je formenblöder der Kritiker, desto rascher und sicherer sein Urteil. Die Ablehnung des Neuen bei ihm stammt aus der Unfähigkeit, neue Gedächtnisbilder aufzunehmen. Jeder kommt im Alter zu einem solchen Zustand, die meisten werden aber schon in ihrer Jugend alt. In der kurzen Zeit der Frische erfüllen sie sich mit den Bildern, denen sie ihr Leben treu bleiben. Kopfschüttelnd sehen sie auf jene, die sich um Neues plagen. Wir besitzen ja das Gute! Warum gegen dieses stürmen, warum sie durch ihnen nicht Begreifliches ersetzen wollen! Sie verstehen die Welt nicht. Die Ablehnung des Alten ist

nicht um einen Sechser wertvoller. Ihre Freunde, die allzeit Modernen, sind so rasch gefangen von der neuen Form, daß ihnen die Freude an der alten sofort entschwindet. Kopfschüttelnd sehen sie auf jene, die am Alten immer noch eine neue Seite, einen fortbildungsfähigen Gedanken finden, sich mit ganzer Seele in das den Neuen völlig Langweilige vertiefen. Sie verstehen die Vergangenheit nicht, auf die sie heftig schelten.

Es wird ein Lied gesungen. Einer lernt es rasch und trillert es geschickt, findet es aber bald langweilig. Der andere lernt fleißig daran, erfreut sich an seinen Feinheiten und behält es sein Leben lang lieb. Ich glaube, daß beide nicht tiefe Musikseelen zu sein brauchen. Eine solche steht zwischen ihnen. Sie entdeckt im Liede Anknüpfungen an selbst Erdachtes, Selbstempfundenes. Es klingt in ihr wider und schafft sich in ihr um; es regt zum Mitklingen an. Dadurch gibt es Gelegenheit zu immer neuem Durcharbeiten, zum Finden neuer Reize, es wird immer wieder ein anderes im Nachschaffen. Nicht der Fortschreitende und nicht der Beharrende sind die Künstler, sondern der, der sorgfältig verarbeiten, aus dem jeweilig Bestehenden Neues erschaffen kann.

Zu der Darstellung der Göllerschen Gedanken und zu dem, was ich außerdem aus den Schriften von Georg Hirth und anderen lernte, habe ich hier schon eigene Anschauungen hinzugetragen. Ist diese psychologische Erklärung dafür, was uns schön erscheint, richtig, so ergibt sich, daß alles, was uns entgegentritt, uns durch die geistige Arbeit des Merkens zu einem Schönen werden kann. Als mir ein Hamburger Kunstverständiger gemeinsam mit einem Arzte an einer tuberkulösen Leber und deren wundervoll getreuen Nachahmung in Farbendruck klar machten, daß dies ein schönes Präparat und ein schönes Bild der Krankheitserscheinung sei, war ich nach dieser Hinsicht beruhigt. Daß auch das vollendetste Kunstwerk Zeiten durchmachte, in denen es als langweilig, ja als häßlich erschien, das lehrte mich die Kunstgeschichte aller Orten. Und so erkannte ich, daß es kaum einen Gegenstand der Welt gebe, der nicht als schön und als häßlich empfunden werden könne, daß also das Wort schön nur sagt: Ich stehe zu einem Gegenstande in einem bestimmten mir angenehmen Verhältnis. Schön ist was gefällt; mir ist schön, was mir gefällt; anderen anderes! Glücklich der, dem vielerlei gefällt!

Also nicht das Gesetz, sondern der einzelne Mensch entscheidet. Das nennt man Individualismus, Sein im Eigenen.

Etwa 1886 machte mich mein Freund Peter Jessen mit einem Manne bekannt, der mir das Wesen des Individualismus klar werden ließ. Als er mich zum ersten Male besucht hatte, trat ich nach mehreren Stunden lebhaften Gespräches zu meinem alten Vater mit dem Worte: Nun habe ich meinen Hebbel gefunden! Ich brachte ihn in das Haus meiner Eltern, die ihn rasch lieb gewannen. Wöchentlich war er mehrmals entweder bei mir oder dort. Aber mein Vater sagte bald: mein Hebbel ist mir doch lieber! Es war wohl die gleiche Gestalt, die gleiche äußerlich ruhige Leidenschaftlichkeit, die

gleiche Form selbstbewußten bildlichen Denkens, die gleiche Schärfe des Urteils und Kraft der Dialektik. Aber es fehlte das eigentlich künstlerisch Schöpferische, die Rundung des geistigen Schauens. Wie es einst 1846 in Rom geheißen hatte: Hebbel ist Hebbel und Gurlitt ist sein Prophet — so konnte wenigstens bei meinem Vater das Verhältnis zu meinem Freunde nicht wieder werden. Das Spitze, Springende in seinem Denken mißfiel ihm; er habe etwas vom Trichinenbeschauer. Ich dagegen habe mich durch wohl anderthalb Jahre hindurch mit aufrichtigem Dank mit dem anregenden Manne über alle möglichen Dinge der Welt herumgestritten, deren Thema er anregte als solche, die er in einem Buch verarbeiten wolle. Aber Hebbel ähnlich in der Verschlossenheit des Ditmarscher Bauern, forderte er mir alsbald das Wort ab, nicht nach dem Buche und seinem Inhalte zu fragen. Durch die Schwierigkeiten, die sich hieraus ergaben, kam es zwischen uns zum Bruche. Mit herzlichem Leide sah ich den geistfunkelnden Freund scheiden. Ich habe ihn nie wieder gesehen. 1890 kaufte ich mir das Buch Rembrandt als Erzieher. Ich hatte nicht zehn Zeilen gelesen, als ich wußte: da ist's, das geheimnisvolle Werk meines geheimnisvollen Gastes. Es ist ob seiner zahlreichen Schwächen viel lächerlich gemacht worden, es hat eine Flut höhnender Erwiderungen erlebt. Aber es ist das erste Buch seit Jahrzehnten, das von Künstlern wirklich gelesen wurde. Vielleicht nicht bis zur letzten Seite, aber sicher bis zur dritten: bis zu dem Absatze: Individualismus. Da heißt es: Die treibende Grund- und Urkraft alles Deutschtums heißt Individualismus. Charakter haben und deutsch sein, ist ohne Frage gleichbedeutend, sagte Fichte. Zu dieser ihm angeborenen, jedoch im Laufe der Zeit vielfach verloren gegangenen Eigenschaft muß der Deutsche zurückerzogen werden. Da die Deutschen das eigenartigste und eigenwilligste aller Völker sind, so sind sie auch das künstlerisch bedeutendste, wenn es ihnen gelingt, die Welt klar wiederzuspiegeln. Bei keinem Volke der Welt findet man so viel lebende Karikaturen wie bei den Deutschen; diese üble Eigenschaft hat auch ihre gute Kehrseite; sie zeigt, daß sie sehr bildungsfähig sind; je ungeschliffener jemand ist, desto mehr ist an ihm zu schleifen und desto höheren Glanz kann er erlangen. Die große Zukunft der Deutschen beruht auf ihrem exzentrischen Charakter. Aus demselben Grunde kann ihre höchste Bildungsstufe nur eine künstlerische sein; denn die höchste Bildungsstufe eines Volkes muß der tiefsten Seite seines Wesens entsprechen, und der Individualismus ist die tiefste Seite des deutschen Wesens. Eine Individualität haben, heißt Seele haben; eine geschlossene Individualität haben, heißt Stil haben. Der Stil ist kein Kleid, das man aus- und anzieht, er ist ein Stück vom Herzen des Volkes selbst. Stil kann sich nur aus der Persönlichkeit und zwar aus dem tiefsten innersten Keime der Persönlichkeit, eines Volkes entwickeln. Der innerlich wie äußerlich einheitliche Ton ist Stil. Der deutsche Künstler soll nicht idealisieren; Kunst aus erster Hand, nicht Kunst aus zweiter Hand brauchen wir. Rembrandt ist ein Beispiel, wie eine Persönlichkeit sich zum Stil durcharbeitet.

Der Mann, Julius Langbehn, und sein Buch wies auf jene, die ähnlich selbständig dachten wie er. Paul de Lagarde, den man lange für den Verfasser von Rembrandt als Erzieher hielt, wurde um deswillen mehr gelesen. 1891 erschien der zweite Abdruck seiner Deutschen Schriften. Von ihm lernte ich die Idealität vom Idealismus unterscheiden; durch den 1885 erstmalig gedruckten Aufsatz über die Klage, daß der deutschen Jugend der Idealismus fehle. Durch diese kostbare Schrift, die den Schulmeistern alle Jahre vorgelesen werden sollte, wie den Soldaten die Kriegsartikel, erfuhr ich, daß Idealismus die Anhänglichkeit an ein Ideal sei, an ein solches, das irgendwer als das echte erklärte und das nun stillschweigend als das einzige hingenommen wird; und daß Idealität die Anhänglichkeit an ein bestimmtes, dem Einzelnen angemessenes, von ihm selbst erkorenes oder gar geschaffenes Ideal sei.

Das wäre ja bloß Wortklauberei, wenn damit nicht die Sache getroffen wäre. Man hält dem Volk, sagt Lagarde, und mit ihm der Kunst einen Kehricht von Idealen als das Echte vor und mutet der Welt, der Jugend zu, wie die Lumpensammler in diesem Kehricht zu suchen, was sie brauchen kann. Was Giacomo und Jean Bob und Michel gestern übrig gelassen hatten, die Rester der Vergangenheit von allen Tellern zusammengekratzt und aus allen nicht leer gegessenen Töpfen zusammengeschüttet, das ist bald für heute in eine Form gebracht, die durch ihre Neuheit den Unwissenden darüber täuscht, daß ihr Inhalt nur der Ablehnung würdig sei. Das Ideal der Jugend ist der Mensch, der verwirklicht, was sie erstrebt. Nicht Worte, nicht Hinweise auf die Tugend früherer Zeit, sondern Taten, Männer sollen das Ideal sein; auf die sollen wir unsere Jugend hinweisen. Nicht die Jugend soll man anklagen, daß es ihr an Idealität mangle; die Männer, vor allem die Staatsmänner, tragen die Schuld, weil sie der Jugend die Ideale nicht bieten, an denen der Idealismus sich zur Idealität zu steigern vermag.

Als ich eine Besprechung von Lagardes mir damals neuen Schriften veröffentlichte, wußte ich zweierlei nicht: daß der alte Herr, den ich mir mit Lorbeeren bedeckt dachte, an meiner Arbeit Freude haben könne, und dann, daß er im Tode liege. Seine Gattin konnte ihm nur einen Teil meines Aufsatzes vorlesen. Am nächsten Tage, als der zweite Teil folgen sollte, war Lagarde tot.



GOTTFRIED SEMPER: NORDEINGANG DER DRESDNER GALERIE





ADOLF VON MENZEL: DAS EISENWALZWERK

Verlag der Photographischen Gesellschaft



KAPITEL VII

DAS STREBEN NACH WAHRHEIT

MIT dem Jahre 1887 etwa begann in der Kritik die Absage gegen die alte Kunst: junge Kräfte traten hervor, die immer stürmischer dem Neuen zudrängten. Hermann Helferich war der erste: er kam aus einer sicheren Kenntnis des Gesamtschaffens Europas. Als seine Ideale fordert er am Schluß seines Druckheftes „Neue Kunst" die moderne Seele in neuen Bildern; Zeitgefühl soll in ihnen sein, mag auch nicht Frack und neueste Mode des Bildes Inhalt sein. Zeitgefühl fand er in Böcklin. Mit seinen Fabelwesen, mit den Gestalten seiner Einbildungskraft komme er uns merkwürdig nahe; wir fühlen uns ja mit allem in der Natur verwandt, und alles in ihr belebt sich uns; denn frisch und neugestaltet geht es vor unseren gestärkten Augen auf.

Das moderne Kunstideal soll modern, kunstvoll und ideal sein: modern, das heißt nicht nachempfunden, nicht mit den vergilbten Buchstaben alter Meister geschrieben; kunstvoll, nicht in der Art des Cornelius, der nicht malen konnte, während es doch der Ton sei, der die Musik mache; ideal — darum sorgt Helferich sich nicht, denn Idealität werde nicht gemacht, sie sei eine Folge des Könnens. Sieht ein ernsthaft Wollender die Natur an, ist der Betrachtende ein selbständiges Ich, dann kommt von selbst ein Überschuß in sein Werk, der nicht Natur ist; und dieser kommt der Idealität zu gute.

Das ist die Lehre Zolas: La nature vue au travers d'un tempérament. Darum war für Helferich damals auch die Schule von Fontainebleau der vollendelste Ausdruck der Kunst, ihr Sieg in Frankreich ein Sieg der feineren, rein menschlichen, von Wortschwall freien, aber innigen Kunst. Er sah die alte niedersinken, eine neue kommen: An die Stelle der als gewaltig gefeierten Bilder treten die köstlichen, die paysage intime, die Kunst der Feinheiten des Geschmacks und der Stimmung — die Kunst ersten Ranges!

1887 lernte ich Helferich in London kennen. Beide hatten wir eben die Jubiläumsausstellung in Manchester gesehen, jene große Gelegenheit, die vorhergehenden fünfzig Jahre englischer Kunst verstehen zu lernen. Wir einigten uns in der Absicht, deren Geschichte zu schreiben, verteilten schon die Künstler unter uns. Nur wollte jeder von uns den Rossetti behalten. Was uns zusammenführte, war die gemeinsame Erkenntnis, daß in England ein Schlüssel zum Verständnis deutschen Schaffens zu finden sei, daß dort nicht minder als in Fontainebleau eine Kunst ersten Ranges heimisch war: die der starken Eigenwillen.

Es folgte eine Flut von Druckheften, Büchern voll scharfer Angriffe auf die alte Kunst, die alte Kritik, die dem jungen Schaffen feindselige Menge der Ausstellungsbesucher, die ihm kalt und verständnislos Gegenüberstehenden; andere fielen mit nicht minder

heftigen Angriffen über die neue Richtung her, über die Vorlauten, die sich am Besten vergreifen, was das deutsche Volk hervorgebracht habe, an seinem Idealismus.

Zu Ende des Jahrhunderts konnte man dem Streite mit Ruhe zuschauen. Zwei Dinge waren es, um die man gekämpft hatte: um den auf neue Grundlagen gestellten Realismus, wie er sich in Liebermann als Führer darstellte, und der in der Hellmalerei, im plein air der Franzosen sich äußerte; und um den sich geltend machenden Individualismus, der in Böcklin sein Haupt hatte. Daß beiden die Anerkennung versagt wurde, war der Grund des Zornes der Jungen; daß beide nicht mehr wie früher durch kritische Ablehnung, weder durch Gründe noch durch Hohn niederzuhalten waren, der Zorn der Alten.

Wie dreißig Jahre früher begann die französische Kunst stark auf Deutschland zu wirken. Aber die eigentlichen Schöpfer dieser neuen Siegerin waren schon tot. Die Schule von Fontainebleau hat den Krieg von 1870 nur in spärlichen Resten überlebt. Die Zeit des lustigen Kaiserreiches, der Sucht, das Volk mit Spielen und Brot zu kirren, hatte für diese ernsteren, schlichteren Leute, für einen Bauern, der Bauern malte, wie Millet in Barbizon, keinen Raum gehabt. Die Republik hob sie auf ihren Schild. Die volksfreundliche, selbst die sozialistische Malerei wurde in den Kunstausstellungen geduldet, gefeiert. Courbet mit seiner derben Kraft, Bastien Lepage mit seiner nervösen Feinempfindung für das Licht und seine Spiele, die Leute der unmittelbaren Wahrheit, diejenigen, die sich nicht mit der Darstellung der Dinge begnügten, sondern den Eindruck geben wollten, den diese unter bestimmten Umständen, am liebsten im vollen Licht oder im Nebel machten. Was Flaubert, die Goncourts und vor allem Zola in der Dichtung erstrebten, war in der Malerei schon da. Man lese Zolas L'Oeuvre, man beschaue sich seinen Claude Lantier: Ist ein Bündel Rüben, ruft dieser aus, unmittelbar und einfach nach der Natur hingemalt, nicht mehr wert als all die Pinseleien der Akademiker, alle diese mit einer gewissen Brühe von Schick nach bekannten Kochregeln zurechtgemachten Herrlichkeiten? Der Tag kommt, da eine einzige selbständig gemalte Rübe einen Umsturz in der Kunst hervorrufen kann. O diese Fabrikanten von Pfennigsbildern, die ihren Ruhm gestohlen haben! Tröpfe und Speichellecker, die der Narrheit der Welt um den Bart gehen. Nicht ein Mutiger, der dem großen Haufen ins Gesicht lacht. Nur zwei gibt's: Delacroix und Courbet, alle anderen sind Stümper. Der alte romantische Löwe, welch ein Maler! Der hätte die Mauern von ganz Paris bemalt, wenn man sie ihm überlassen hätte; auf seiner Palette kochte es und schäumte es über. Der andere aber, das ist der rechte Maler des Jahrhunderts. Die Dummköpfe schreien über Realismus, über Entheiligung der Kunst! Und doch war der Realismus nur im Gegenstand, während die Auffassung die der Alten, die Mache die der Meisterwerke unserer Bildersammlungen blieb.

Jetzt brauchen wir etwas anderes! sagt Lantier; die Malerei riecht nach Werkstätte, in die nie die Sonne schien. Wir wollen die Sonne, das Licht, die freie Luft, eine klare kecke Malerei, die das Ding darstellt, wie es im Lichte steht; wir wollen malen,

was unsere Augen sehen und erfassen. Alles sehen und alles malen! Das Leben, wie es auf den Straßen lebt, das Leben der Armen wie der Reichen, auf den Märkten und auf den Rennen, auf den Boulevards und in den Winkelgassen. Alle Handwerke, wie sie schaffen; alle Leidenschaften kühn dargestellt im hellsten Tageslicht. Die Bauern, die Tiere, das Land! . . . O, das Leben! das Leben! Es empfinden und in seiner Wahrheit darstellen! Es um seiner selbst willen lieben; in ihm, in der Natur die letzte Schönheit finden, die unendliche, ewig sich wandelnde. Und nicht den blöden Wahn aufkommen lassen, daß man sie verbessern könne durch Herumbasteln; begreifen, daß sogar ihre sogenannten Fehler nichts sind als Merkmale der Eigenart; verstehen, daß lebende Menschen, Menschen von Fleisch und Blut zu schaffen, zu bilden, höchstes Vorrecht des Künstlers ist, ihn in die Kreise der Götter erhebt!

So ließ Zola 1886 seinen Maler sagen, was zwanzig Jahre früher in den jungen Köpfen in Paris brauste. Es ist ein Manet, den er schildert, es sind die Impressionisten. 1863 traten sie zuerst hervor, verhöhnt, verlacht. Bald gab es keinen Maler mehr, der von ihnen unbeeinflußt wäre. Sie haben sich die Welt erobert, wie vorher die Romantiker, die Klassizisten.

Aber der neue Sieg war nicht ein so rein nationaler, wie er es damals gewesen war. Wohl warf man den ersten deutschen Vertretern auch dieser Schule ihren französischen Ursprung vor. Doch mit geringerem Recht. Die Franzosen selbst erkannten deutlich das Fremde in ihnen. Die Frage nach Freilicht lag in der Luft. Wie sie auf seine Weise Ford Madox Brown in England löste, früher als die Franzosen und unabhängig von ihnen, so in Deutschland Adolf Menzel.

Menzels Entwickelungsgang ist so wunderbar, weil sich die größten Umwälzungen ohne Unruhe, still und stetig in ihm vollzogen. Er war sein Leben lang ein einsamer Mann, ein solcher, der künstlerisch für sich lebte. Keines anderen und doch aller anderen Schüler; kein Systemeschmied, aber voll innerer Notwendigkeit; ein Maler, den die Welt auch im Grunde genommen immer seinen Weg gehen ließ, während sie andere so bitter befehdete. Seine Werke fanden vom ersten Tag bei einigen feinsinnigen Leuten Anerkennung; diese hat ihn in wachsendem Maßstab begleitet. Aber nie hat die Menge ihm zugejubelt, wie so vielen, die Menzel neben sich von dem Schilde des Ruhmes wieder herabgleiten sah. Im 19. Jahrhundert hat Deutschland keinen selbständigeren Künstler gesehen als ihn. Er ist vom ersten Tage seines Schaffens so frei, daß alle ihn berührenden Zeitströmungen alsbald in ihm sich zu rein menzelischen ausgestalten. War um ihn Unruhe und Zerfahrenheit, so ist er selbst nie von ihr angesteckt worden. Die Kraft unseres Volkes hat sich in ihm glänzend bewährt. Inmitten der traurigsten Selbstentäußerung wirkt er in stolzer Abschließung. Langsam erkannte die Mitwelt, daß er der Modernste sei, wie denn das Große immer neu ist. Der verfälschte Geschmack betrachtete ihn lange mit Scheu als einen Fremden. Er gab aber dem herrschenden Treiben nicht um Nagelsbreite nach, ertrug mit Ruhe die Ablehnung, den Spott. Endlich drang

er durch: was so lange von zweifelhaftem Wert erschienen war, wurde auf einmal schön; was man als unreif über die Achsel angesehen hatte, erhob sich über alles übrige Schaffen. Knirschend fügte sich die idealistische Ästhetik und ihr Schleppträger, die Kritik, in die Anerkennung dessen, was ihr den Tod gab, woran sich ihre Schwäche, ihre Fehler am grausamsten offenbarten.

Menzels Leben ist ein wunderbares Vorausgreifen dessen, was die Folgezeit brachte. Ein halbes Jahrhundert hindurch hat er die Welt damit in Erstaunen gesetzt, daß er Werke schuf, die erst die Folgezeit ganz begriff; daß er die Gedanken in seinem engen Lebenskreise voraus entwickelte, die dann die Lauten so heftig in die Welt hinausriefen. An ihm konnten die verschiedensten Schulen nicht zweifeln, daß er wirklich ein Realist sei. Als solcher lebte er von der Gunst Preußens, seines Hofes. Das verdient immer wieder gesagt zu werden: Die Lebenskraft der deutschen Kunst wurde beschränkt von der gelehrten Ästhetik und Kritik, von der „Bildung". Sie erhielt sich lebenskräftig dadurch, daß sich nicht alle dieser beugten; namentlich dadurch, daß der preußische Hof ein soldatischer war und die Kunst soldatisch, sachlich anfaßte. Friedrich Wilhelm III. hat auf Schadow und Rauch entscheidend gewirkt, einfach durch den Befehl, daß der Idealismus sich der klaren Verständigkeit, das verstiegene Schönheitsempfinden sich den Tatsachen unterzuordnen habe. In der Folgezeit entwickelte sich Menzel am preußischen Soldatentum, am Studium des alten Fritz und an der Erkenntnis, daß dieser kein antiker, sondern ein preußischer, ein deutscher Held sei; daß er nicht durch Vergleiche mit Alexander oder Cäsar, sondern nur aus seiner Zeit zu verstehen sei. Jene aufs Tatsächliche gerichtete, damals als nüchtern verschriene Kunst, die Krüger als Maler vertrat, überdauerte in Menzel die cornelianisch-kaulbachischen wie die französisch-belgischen Stürme. Zwar in den Winkel gedrückt, aber doch ziel- und selbstbewußt arbeitete Menzel, der körperlich Unscheinbare, unberührt von den vorbeiwandernden Kunststernen an der Befestigung seiner Art, die Welt zu sehen. Nicht Grundsätze aufbauend, sondern indem er überall, unaufhörlich zeichnete, malte, die Welt, wie sie sich dem Auge bot, in sich aufzunehmen trachtete.

Das uns täglich Umgebende, schrieb Menzel in späteren Jahren einem jungen Künstler, ist am besten, am gründlichsten zu studieren. Die alte Kunst ist ja auch auf keinem anderen Wege zu Flor gekommen. Die alten Künstler waren noch ganz anders auf ihm zu Hause . . . Ich mußte alles an Gelegenheit zum Üben, zum Lernen mitbenutzen. Es ist da kein anderer Weg, als der da heißt: sich aus allem eine künstlerische Aufgabe machen. Sofort hält man nichts mehr für seiner unwürdig, auch süßes Zeug wird interessant, lehrreich, sogar schwer. Das Leben hat für verneinende Gesinnungstüchtigkeit der Jugend wenig übrig nach solcher Seite hin. Unverdrossene Leistung ist wertvoller, früher oder später auch fördernder!

Menzels Entwickelungsgang ist von sehr bezeichnender Art: Er begann mit sich selbst, treu jenem Spruch, daß alles Gelegenheit zum Lernen biete. Die Reihe von Zeichnun-

gen, die er 1843 auf Stein fertigte und Des Künstlers Erdenwallen nannte, ist eine Darstellung seines eigenen Lebens; sie ist nicht ohne Witz, aber doch von ernster Absicht auf treue Wiedergabe des Tageslebens. Dann folgten die Zeichnungen der Brandenburgischen Denkwürdigkeiten. Er wendete sich der Darstellung vergangener Zeiten zu. Diese betrieb er mit einem wissenschaftlichen Eifer wie kaum ein zweiter zu seiner Zeit. Damals, als man schon Kaulbach vorwarf, daß er „Accidentielles" zu sehr bevorzuge, ging Menzel in die preußischen Zeughäuser und zeichnete Leibkoppel und Steigbügel, Rockschnitt und Uniformstücke mit einer Genauigkeit, als wolle er Vorbilder fürs Kunstgewerbe schaffen. Er suchte in den Galerien nach Bildnissen, um die Haltung des Menschen, den Zeitausdruck der Köpfe zu lernen; er kramte in alten Verfügungen, damit ja jeder Uniformlappen, jede Bewegung der Truppen im Gliede geschichtlich getreu sei; er reiste auf den Rokokoschlössern herum, damit er seinen Gestalten den rechten Hintergrund geben könne. Er wollte nicht Stimmung in die Bilder legen, nicht sein geistiges Verhältnis zu ihnen umschreiben, wie die Romantiker, sondern war der Ansicht, die Zeitstimmung werde kommen, wenn die Zeit so richtig wie möglich getroffen sei. Dann kamen um 1840 die Zeichnungen zu Friedrichs des Großen Leben, das Franz Kugler schrieb, jener Gelehrte, dessen Verdienst es ist, Menzel vom ersten Tage richtig verstanden, in ihm einen hoffnungsreichen Meister erkannt zu haben. Das Buch war jenem von Horace Vernet mit Bildern versehenen über Napoleon I. nachgeahmt. Aber wie gewaltig übertraf der Deutsche den Franzosen. Solche Entlehnungen, die sofort Verbesserungen sind, kann sich jedes Volk gefallen lassen. Mit einem Schlage war der deutschen Kunst eine neue Art zu zeichnen gelehrt, die malerische Zeichnung. Die kleinen Blätter sind in ihrem Schwarz und Weiß farbiger als alle Bilder jener Zeit. Und welcher Geist: nicht nur in festem Zugreifen gerade bei den entscheidenden und merkwürdigsten Augenblicken, sondern im eigentlich Künstlerischen, der unzweifelhaft glaubhaften Verwirklichung der darzustellenden Dinge; in dem raschen Auge für die Bewegung; in der festen Hand, die mit jeder Linie eine Form, einen Ausdruck gibt. Viel kleine sinnbildliche Blätter nebenbei. Aber ein lebendiges Sinnbild, das jeder versteht, das kein gelehrtes Wissen erfordert. Wer vor ihm hätte zum Beispiel die Schwierigkeiten der Weiterführung des Krieges im Winter 1759—1760 zu versinnbildlichen vermocht. Welches Aufwandes an Spitzfindigkeit und Wissen hätte es bedurft, eine solche Aufgabe etwa im Sinne Winckelmanns zu lösen. Menzel zeichnete eine blutige verbundene Hand, die behutsam in den Eisenhandschuh fährt. Das ist eine ganz neue, tief empfundene, eine vom Geistesblitz eingegebene Form, Gedanken durch die Kunst darzustellen, ohne alle Spintisiererei, ohne ihr wissenschaftliche Gewalt anzutun. Ebensogut wußte er volkswirtschaftliche Aufsätze des Königs, philosophische Schriften mit Bilderreihen zu versehen, ebensogut dessen Kriegsberichte. Nie erschlaffte das sichere Gefühl für das Darstellbare, für das künstlerisch Verständliche.

Beim Vertiefen in die Kunst des 18. Jahrhunderts lernte Menzel malen: Seine Bilder

sind vom ersten Tage echt farbig, nicht in Farbe gesetzte Zeichnungen; er sah Form und Farbe vereint und stellte sie vereint dar; er kam nie in die Zweifel der Cornelianer über die Grenzen zwischen beiden Mitteln der Kunst, denn sein unbefangener Sinn sah sie auch in der Natur nicht getrennt. Auch die geschichtliche Darstellung stand ihm stets als ein Gegenwärtiges vor Augen.

Das, was ihn aber vor allem von seinen Genossen unterschied, war der Blick für die Schönheit selbst in dem nicht geistig Anregenden. Schon in einem Bilde von 1846 stellte er ein paar Bäume eines Parkes, im Hintergrund ein gelbes, mehrstöckiges Zinshaus, auf dem Boden schlafende Arbeiter dar — anscheinend einen Blick zum Fenster hinauswerfend, aber von hoch oben; wohl vom vierten Stock. Es ist da jener Ton, den man später in Paris plein air nannte, gemalt in Berlin, zu einer Zeit, als die Erfinder dieses Tones, Eduard Manet 13 Jahre alt und Claude Monet noch jünger war. Menzel ist also nicht beeinflußt von Paris und doch so ganz und gar aus jüngster Zeit. Der Gegenstand des Bildes ist von solcher Einfachheit, daß man nur glauben kann, das Schlichte sei mit Absicht gesucht, oder gerade der Mangel an landläufiger Schönheit habe den Anreiz zum Malen gegeben.

Das Bildchen blieb Jahrzehnte in Menzels Werkstätte hängen. Es war also nicht gemalt, um die Kritiker zu ärgern, sondern um den Künstler selbst über malerische Werte in Klarheit zu bringen. An ihm kann man sehen, welch ein Riese der kleine Maler mit dem großen Kopfe war, welch ungeheure Kraft der ganz sorglosen Wahrheitsliebe seiner Kunst innewohnt. Das Bild steht fest in seiner Wirkung nun schon seit einem halben Jahrhundert und es wird feststehen in alle Ewigkeit. Alles andere, alles Stilvolle, Höhere, Ideale hat sich als halb, linkisch, unwahr erwiesen. Viel Geistreiches ist fad geworden. Aber das bei aller Meisterschaft der Darstellung Kindliche, Unbefangene dieses Bildes bleibt auf der Höhe. Sein Inhalt ist fast ein Nichts und doch enthält es mehr als das Lebenswerk anderer, die den ganzen Weltkreis in Bewegung setzten, um Stoff für ihre Bilder herbei zu bringen: Es enthält echte Wahrheit, Selbständigkeit; es ist ein Menschenwerk, nicht ein Schablonenwerk, empfunden, erschaut, wiedergegeben mit der ganzen Ehrlichkeit eines Mannes, dem die Kunst der Lüge von vornherein versagt war.

Durch die Wahrheit wurde Menzel zum größten Maler seiner Zeit. Die Tafelrunde Friedrichs des Großen in Sanssouci entstand 1850, also in einer Zeit, in der Belgien auf Deutschland zu wirken, die Auswanderung der Berliner Künstler nach Paris begann. Welchen Vorsprung hatte Menzel vor jenen! Ein völliges Beherrschen der Leinwand in der Einheit des Tones, eine Klarheit und Feinheit im Beobachten des Lichts, eine Freiheit den Regeln jener damals gefeierten Malerei gegenüber, die jede Farbe zur höchsten Kraft zu steigern, das Bild zu einem Mosaik leuchtender Töne zu machen bestrebt war. Wohl wäre Menzels Tat nicht denkbar ohne Anlehnung an die Kunst der Alten. Aber sie war wiederum eine solche, die das Mittel alsbald überwand und sich zu dessen Herrn machte. Man sucht vergeblich den einzelnen Maler, der ihm Vorbild ge-

wesen wäre. Mit einem Schlage war ein neues Geschichtsbild geschaffen. Vollendet richtige Wiedergabe einer vergangenen Zeit, aufgebaut auf einem künstlerischen Sehen des Vergangenen, ebenso auf einem dies vorbereitenden formenwissenschaftlichen Erkennen und Können. Dabei eigenartiges Auffassen: Ein Bild, wie es das 18. Jahrhundert nicht schaffen konnte: Denn es ist bis in jeden Faltenzug in den mit emsigstem Fleiß nach alten Bildnissen zusammengetragenen Köpfen ein Zeugnis für den malerischen Realismus des 19. Jahrhunderts.

Es ist für Menzels Entwickelung gewiß ein großer Segen gewesen, daß sein Fortschreiten Franz Kuglers verständnisvoller Beifall begleitete. Schon bei dem ersten Auftreten, 1834, begrüßte dieser ihn als einen ganzen Mann, dessen Begabung nicht gewöhnlich sei und der Bedeutendes für die Zukunft verspreche. Vor Menzels geschichtlichen Entwürfen kam Kugler mit sich selbst in Zwiespalt. Er vermißte Großartigkeit, lautere, gesetzmäßig geordnete Gewandung, treffliche Gruppierung, höhere Auffassung. Aber er erkannte, daß bei jungen Künstlern von bedeutender Begabung die Sonderart überwiege; er brach daher nicht den Stab über das, was diese brachten, sondern freute sich der lebensvoll künstlerischen Schöpferkraft, wenn sie die Gesetze des höheren Stiles geschichtlicher Darstellung auch noch nicht erreicht haben. Ebenso begrüßte Kugler die Lebenswärme und Kraft der Farben schon in Menzels ersten Ölbildern 1837, die Reinheit der Luftperspektive und des Helldunkels, den Einklang des Ganzen, die ihm die allererfreulichsten Erwartungen für die Zukunft eröffneten. Kugler war es auch, der 1847 große Aufgaben aus der vaterländischen Geschichte als das Ziel von Menzels Kunst hinstellte. Er wurde auch an dem Freunde nicht irre, als dieser seiner Ansicht nach die Unbefangenheit ins Übermaß trieb, indem er den Einzug der Herzogin von Brabant von seinem Gesichtspunkt malte, nämlich von dem eines körperlich zu kurz Geratenen im Volksgedränge, also hinter einer Reihe derber Rücken, Köpfe und Hüte. Und die letzten Worte, die Kugler über Menzel schrieb, lauten: Art läßt eben nicht von Art: Einer, der wirklich Künstler ist, muß schon ein Künstler bleiben, auch wenn er ein kritisches Kostümwerk liefert; und hat er sich, wie Adolf Menzel, so ganz in diese Welt eingelebt, so muß auch das scheinbar Trockene unter seiner Hand wieder von charakteristisch individuellstem Leben erfüllt werden!

Das Trockenste aber erschien jener Zeit das eigene Dasein, die Gegenwart. Kein Wunder, daß Menzel künstlerisch auf diese hinschritt. Denn schließlich ist auch der Gelehrteste in keine Zeit besser eingelebt, als in die, in der er lebt. Der Schritt zur Darstellung auch des 19. Jahrhunderts vollzog sich zu Anfang der sechziger Jahre in dem Bilde der Krönung König Wilhelms. Wieder ist es der Soldat, der Sohn Friedrich Wilhelms III., der den Befehl erteilte, ein modernes geschichtliches Gemälde zu schaffen. Er hätte eine Allegorie nicht geduldet; seine Staatsminister, seine Prinzen sollten nicht in Bewegungen, Haltung und Kleidung erscheinen, die ihnen nicht eigen waren. Der romantische Bruder hatte den Fehlgriff getan, Cornelius und Kaulbach nach Berlin zu

ziehen; sein guter Wille, seine hohe Begeisterung, sein Idealismus hatten der Stadt und dem Staate wohl Ehre, aber nicht innere Förderung gebracht. Die klare Zielstrebigkeit Wilhelms I. fand den rechten Ton und den rechten Mann für Preußen, für Berlin. Wie Bismarck die Welt dadurch in Staunen setzte, daß er in der Politik die Wahrheit zu sagen wagte, so hat Menzel in der Kunst das gleiche getan.

Das Krönungsbild ist Menzel nicht leicht geworden. Die zahllosen Würdenträger wollten sich darin wiederfinden, die Rangordnung und die geschichtlichen Tatsachen herrschten über den Aufbau. Menzel gehorchte allen Ansprüchen, außer wenn die Dargestellten von ihm Schmeichelei, Unwahrheit forderten. Man war entsetzt von der Art, wie er selbst allerhöchste Herrschaften darstellte, er, der Preuße, der treue Anhänger seines Königshauses. Dort, wo die Wünsche der Besteller mit der Wahrheit gingen, konnte er sie befriedigen; wo sie ihm gegen die Wahrheit, wenn auch im idealistischen Sinne sprachen, da prallten sie an seinem auf unbefangene Redlichkeit gestellten Wesen ab. W. v. Kaulbach, der ihn den Maler des Häßlichen nannte, wußte mit einer ähnlichen Aufgabe nichts anzufangen. Er malte an den Wänden der Münchener Pinakothek ähnliche „Repräsentationsszenen" geistreich, das heißt mit allerhand Anzüglichkeiten und Witzen, mit „souveränem" Spott über die Großtuerei seiner Cornelianischen Gegner. Er bedurfte des Mittels des Hohnes, des Humores, um zu der ihm gestellten wahrheitlichen Aufgabe ein Verhältnis zu erlangen; ihm war sonst die Wahrheit nicht malerisch, nicht künstlerisch. Menzel hat der Auffassung des Zeitgemäßen erst den Ernst gelehrt, indem er es ohne Umschweife und ohne Witz gab, wie es ist. Durch sein Auge sahen dann andere die Möglichkeit, auch im Gegenstande der Zeit zu entsprechen.

Meist stellte sich die Kritik so zu Menzel, daß sie sein handwerkliches Können und seinen Geist anerkannte. Aber es dauerte lange, ehe sie begriff, daß er zu den Größten unter den Lebenden gehöre. Man vergaß ihn leicht, wenn man einen Überblick über das Zeitschaffen gab. Reber fand noch 1876 seine Lebenswahrheit und Bewegtheit kraus; Menzel vermöge in ihr den rechten Punkt nicht zu finden; seine Farbe sei ziegelig, aquarellartig und ungleich, im Krönungsbild hart und durch die Darstellung der Staatsgewänder unerfreulich. Er findet, daß Menzel französischen Vorbildern nachstrebe. Die halbe Seite, die er ihm unter den 700 Seiten seiner Geschichte der neueren deutschen Kunst widmet, steckt voll von Mißverständnis. Springer, der um 1866 über die Wege und Ziele der deutschen Kunst schrieb, nennt Menzels Namen nicht.

Der Wahn muß schwinden, sagt er am Schluß seiner Ausführung, als ob es eine reine Kunst gebe, die durch keine Schranken und Gesetze gebunden ist, die Willkür des einzelnen allein zur Richtschnur nimmt; die Wahrheit muß wieder lebendig werden, daß zwischen den handwerklichen Stoffen, dem Gedankenkreise und dem Formengerüste ein festes Band, ein inniges Wechselverhältnis bestehe, das nicht ungestraft umgangen werden kann. Dieser Ausspruch Springers sollte so viel heißen, als das Volk müsse durch geläuterte Ästhetik aufgeklärt und wieder zum Verständnis von Cornelius, Thor-

waldsen und Schinkel erzogen werden. Künstler und Volk müssen der Kunstlehre dienen, ihre Weisheitssprüche achten. Welche Kunstlehre aber unter den sich widerstreitenden die rechte sei, bleibt unerörtert. Und als Springer in einem Neuabdruck jenes Aufsatzes nach zwanzig Jahren sich selbst verbesserte, glaubte er doch eines behaupten zu dürfen, daß nämlich eine neue Zeit für die Kunst keineswegs in naher Aussicht stehe, daß das Schwanken in den Zielen noch lange dauern werde. Er hatte also immer noch die Hoffnung, daß das rechte Gesetz gefunden und siegreich werde, daß damit alles Schwanken beendet, die bindende und zugleich beglückende Schranke aufgerichtet werde. Keine Ahnung aber hatte er davon, daß eine neue Zeit in voller Klarheit schon da war, als er dies schrieb. Ja selbst einer, der es besser wissen konnte, weil er nicht so arg auf die gelehrte Zunft eingeschworen war, wie Springer, Ludwig Pfau, ist noch 1888 über Menzel voller Bedenken. Seine Gegenstände findet er nicht anziehend, seine Begabung mehr zum Charakterisieren als zum Idealisieren geeignet. Das heißt doch wohl: er ist mehr dazu begabt, das Eigentümliche als das Gemeinsame der Dinge zu erkennen und darzustellen. Das erscheint Pfau noch als Fehler. Aber er erkennt doch den geweihten Blick des Künstlers, der sofort sieht, worauf die Sache sich zuspitzt. Menzel zieht den Strich, wo dieser die Form zeigt; er setzt den Punkt, wo dieser den Treff gibt: und wenn die Natur aus seiner Hand kommt, sieht sie uns mit großen Sprechaugen an, die sagen: siehst du, wie ich bin!

Erst die Künstler haben den Künstler in Menzel würdigen gelehrt. Pecht schätzt ihn aufs höchste. Er, der französisch Gebildete, der Freund des Realismus und Gegner dessen, was er Naturalismus nennt, nämlich der platten Naturnachahmung, hat die höchste Bewunderung für ihn, gerade weil er mit den Nachäffern der Franzosen nichts zu tun habe, und weil das unbedingteste Lebensgefühl aus seinen Werken hervorstrahle. Er erkannte schon auf der Münchener Ausstellung von 1858, daß neben Menzel die neuen Münchener Realisten sehr zahm und wohlerzogen aussähen. Wohlerzogenheit ist ihm also bereits eine Schwäche!

Und so ist es denn von Jahr zu Jahr weitergegangen. Menzel schuf in unermüdlichem Fleiß, mit glänzender Leichtigkeit. Er lebte mitten in der Zeit und für die Zeit. Einer der ersten in Deutschland, der Arbeiter darzustellen wagte, ohne jenes vornehme Lächeln der Sittenmaler und ohne den Zorn des Weltverbesserers, sondern in ihrer Hantierung, in ihrer Kraft und ihren Leiden. Das Eisenwalzwerk (1875) ist ein Denkmal einer neuen Kunst. Wie das ehrliche Draufsehen, die völlig unbestochene Wahrheitsliebe aus dem von aller Welt als häßlich Erachteten ein Schönes machen kann! Wie es einem Maler gelingt, dort eine Schönheit hinzuzaubern, wo sie bisher nicht war, indem er einen Natureindruck durch Geist, Auge und Arm wandern läßt. Wie das ganz und gar als reizlos Verachtete zum Malerischen wird — das alles zu erreichen scheint eine Begnadung, wie sie seit Rembrandt germanischem Volkstum in der Kunst nicht erwuchs. Ähnliches haben andere Völker erstrebt; man kann jedesmal zu Menzel —

ich möchte sagen — die Begleitstellen englisch, französisch, auch italienisch anziehen. Die Kunst eines Volkes ist nicht von den Fortschritten anderer zu sondern. Aber Menzel war nie der Nachläufer, es gibt keinen Maler, den er sich zum Vorbild nahm, wie keinen alten, so keinen Zeitgenossen. Mit siegender Kraft zwang er der Welt seine Kunstanschauungen auf. Schon Kugler und Fr. Eggers wurden durch ihn darauf hingewiesen, daß die idealistische Ästhetik falsch, hohl sei; daß die bedingungslose Hingabe an die Natur die Zukunft der Kunst in sich berge. Diese Kraft hat sich Menzels Kunst gewahrt: Sie bildete den Sturmbock der Jungen gegen die Gesetzmacherei; sie zwang zur Wahl zwischen dem Gesetz und der packenden Erkenntnis, daß das echte künstlerische Schaffen unbekümmert um ein solches waltet; daß es also wohl möglich ist, aus Zeit und Beanlagung des Künstlers festzustellen, aus welchen Gesetzen heraus er schuf; nicht aber ein solches festzustellen, das eines anderen Schaffen beschränken kann. Denn Kunst ist Freiheit, und Freiheit ist Leben nach den seiner Natur angemessenen, ihr genehmen Bedingungen. So wenig es e i n e Freiheit gibt, die allen recht sein kann, so wenig gibt es e i n e Kunst. Bismarck lehrte das deutsche Volk von unfruchtbarem Ringen nach einem angeblichen staatlichen Ideal abzustehen und im Erreichen des Möglichen an Freiheit das Ziel zu suchen; Menzel lehrte uns dies in der Kunst. Es ist kein Zufall, daß beide Preußen sind!

Menzel war in der Folgezeit im wesentlichen damit beschäftigt, Dinge ohne geschichtlichen Hintergrund zu malen. Viel Landschaftliches hat er dargestellt. Er ging nach Paris und prüfte, was die Franzosen in den sechziger Jahren, in den Jahren neuen Kampfes, vermochten. Es muß ihn erfreut haben, sie auf gleichen Wegen zu treffen, auf denen er wandelte. Aber er hatte an dem seinigen nichts zu ändern: Die Richtung war gut; das Ziel konnte auf verschiedenen Straßen erreicht werden. Schon längst hatte er bemerkt, daß es einen Unterschied zwischen dem Ton draußen im Freien und dem auf den Bildern gebe; schon längst gesehen, daß gerade die Tonwirkung, jene Einheit des Ganzen in einer bestimmten Farbe, die nicht notwendig das Braun alter Firnisse zu sein braucht, dem Bilde Haltung gibt, daß in ihr das Ziel der malerischen Verfeinerung liege.

Damals kamen die ersten Nachrichten von der Entdeckung des Helltones, des Malens der Luft zwischen Beschauer und Gegenstand, der verschwimmenden Düfte in Ferne und auch Nähe zum Gehör derer, die mit dem Schaffen Europas vertraut waren. Man begann auf Stimmungsschönheit erneut zu achten. Aber Menzel unterscheidet sich von anderen, daß er sich nicht in Sippschaften einfangen ließ. Er war ein Hellmaler, ehe die Streitfrage aufkam, ob diese Malerei berechtigt sei; und blieb frei in seiner Naturwahrheit, als jene die Ausstellungen zu beherrschen begann, die Schar der Nachahmer sich über die neue Art hermachte, um auch sie in bequemer Weise auszuschlachten.

Als ich einst vor Jahren im Winter mit einem jungen Mann in gleichem Abteil über den Gotthard fuhr, als dieser inmitten der großartigen Schneelandschaft in der Zeitung

las, die er von seinem Frühstück gewickelt hatte — da bin ich redlich grob geworden, weil ich mich ärgerte, daß ein Mensch so viel Schönheit gegenüber teilnahmlos bleiben konnte. Später wurde ich milder gesonnen. Ich sah Tausende von Beklagenswerten, die, wie einst ich selbst, die Schönheit unseres Sonnentags nicht zu erkennen vermögen. Soll ich all die anrufen, um ihnen zu sagen: seht doch um euch, ringsum ist's malerisch; rings umziehen Silbertöne die Welt; es braucht nur eines Augenaufschlags und ehrlichen Vertiefens in die Natur, um im letzten Hofe der Großstadt Schönheit zu finden! Und daß dem so ist, danken wir dem Hellmalen. Das 18. Jahrhundert fand zuerst die Schönheit der Gebirge und weckte die Sinne für das, was es pittoresk nannte; die Zeit um 1800 wurde der Schönheit des Unsymmetrischen und Verfallenden sich bewußt und eröffnete die Sinne für das als romantisch Bezeichnete. Die Hellmaler fanden nicht minder Großes, nicht minder Beglückendes. Nicht, daß der graue Tageston, den sie als schön empfinden lehrten, allein schön sei, wie sie uns einst wohl glauben machten, als es galt, seine Berechtigung zu verteidigen; nicht das soll jetzt noch behauptet werden, sondern daß auch er schön sei. Denn bald fingen Leute mit flüchtigem Merkvermögen an, ihn als langweilig zu belächeln. Die aber, die es noch nicht begriffen hatten, die noch über die neue Richtung schimpften, sie für Malerei des Häßlichen erklärten, sie waren wie jener, der auf der Gotthardfahrt die gleichgültigsten Anzeigen durchlas, waren noch unentwickelt, noch zum Teil naturblind. Man tat unrecht, böse mit ihnen zu sein, man sollte sie beklagen, die Unglücklichen. Ich habe mir oft das Vergnügen gemacht, mit Bekannten, die sich in Ausstellungen weidlich über die Hellmalerei und ihr Geschmiere ausgeschimpft hatten, eine Tätigkeit, in der ich sie so wenig wie möglich störte, einen Spaziergang ins Freie zu machen. Ich zeigte ihnen dann die blauen Nebel, wie sie Bäume und Wiesen in der Ferne und bis in die Nähe umhüllen, die blau-weißen Lichter auf jedem dem Himmel zugekehrten Blatt, die stumpfe Breite des Tagestones, die ungegliederten Farbenmassen in den Schatten. Und es ist mir damit öfter gelungen, einem Freunde besser die Augen zu öffnen über den Wert der neuen Kunst, als es durch stundenlanges Streiten vor den Bildern möglich gewesen wäre. Und so ging es allgemein. Nach wenig Jahren entsetzte man sich über den kreidigen Ton nicht mehr: Die Kreide ist aus den Augen der meisten Beschauer gewichen und jetzt sahen sie die Bilder schon als recht farbig an. Diese nun hatten sich keineswegs geändert, wohl aber tat das Schönheitsgefühl der Beschauer einen raschen Sprung nach vorwärts. Das vor kurzem Häßliche war schön geworden. Wenn sich solche Wandlungen in kurzer Zeit vollziehen, dann sollte man erst recht vorsichtig im Urteil werden.

Menzel hat die Kunst seiner Zeit und ganz Deutschlands mächtig beeinflußt. Aber er hat keine Schule hinterlassen, weil eben das Beste an ihm nicht lehrbar ist. Er ist auch nicht der Maler des deutschen Schlachtenruhmes geworden, so wenig wie er später wieder zum Malen großer Staatshandlungen herangezogen wurde. Diese Aufgabe fiel An-

ton von Werner zu. Nicht deshalb, weil dieser andere Künstler überragte, sondern als Gegensatz zu Menzel muß man den Direktor der königlichen Akademie, den anerkannten Führer der Berliner Künstlerschaft während langer Jahre, näher betrachten. Man wird Werner nicht gerecht, wenn man ihn bloß im Verhältnis zur späteren Kunst beurteilt. Man darf nicht vergessen, daß er sich als Dekorationsmaler heraufgearbeitet hat in der Luft zunächst der Düsseldorfer Schule, wie sie durch Schrödter, seinen Lehrer, und durch Lessing nach Karlsruhe übertragen worden war. Schrödter, der Maler der Weinlaune, der auf seinen Namen anspielend, den Korkzieher zu seinem Malerzeichen gemacht hatte, war ein gewandter, in stimmungsvoller Behandlung lustiger Geschichten schwelgender Künstler. Werners erste künstlerischen Werke, die Aufsehen erregten, sind die Zeichnungen zu Viktor Scheffels Dichtungen. Es ist dieselbe weinselige Stimmung, die hier das Wort führt. Eine Romantik, die sich schon ein wenig über sich selbst lustig macht, die eines guten Schluckes bedarf, um in vollen Gang zu kommen; nicht mehr eine schluchzende, sondern eine angeheiterte Kunst. Werner, der Gewandte, rasch Erfassende, machte auch diese mit. Aber in seinen Zeichnungen ist im Grunde doch nur Scheffels Schwäche getroffen: Die auf Unsicherheit begründete Selbstbelächelung, die für den Dichter menschlich erwärmt, klingt in den Zeichnungen nicht wieder. Werner wurde an ihnen kein Schwind. Aber die Maler in Karlsruhe, der vornehme Schlesier Lessing, der gemütliche Sachse Schrödter wiesen ihm doch den Weg, deutsches Wesen künstlerisch zu erfassen, gaben ihm den Mut, ohne sauertöpfisches Dreinschauen dahin zu schreiten. Er nahm sich doch nicht so erschrecklich ernst, wie die alte Berliner Schule. Er hat sich in Preußen lange gegen den Kommißton gewehrt mit guter Laune und nicht zu unterdrückender Schnellkraft und Frische. Leider endete diese löbliche Tätigkeit, seitdem sein eigenes Recht zum Befehlen mehr und mehr wuchs. Er weiß, was man im preußischen Heere unter schneidigsein versteht: Nämlich klares Erkennen dessen, was man in Gehorsam zu tun hat und des Augenblickes, von dem an man nicht mehr zu gehorchen hat. Als das Gegenspiel des starken Gefühles für Pflicht besteht das rasche und sichere Abweisen der Befehle, der fremden Anforderungen, die nicht auf Recht begründet sind. Ein Kluger gehorcht, weil er weiß, daß er dadurch dem Ganzen dient; ein Tor läßt sich befehlen von dem, der nichts zu sagen hat, weil durch Befehle Unberufener das Ganze in Verwirrung kommen muß. So handelt ein schneidiger Preuße, das macht ihn unliebenswürdig, berechnend, beobachtend, zum Widerspruch gereizt und in diesem zum Hohne: Mir hast du nichts zu sagen! Dieser lachend abweisenden Art war Werner voll. Seine akademischen Reden zeigen sie ebenso wie seine Bilder. Im Grunde sind beide recht flach, haben der Welt nicht viel mitzuteilen, aber Werner malt und plaudert frisch drauf los; im Grunde ist er trotz seinen süddeutschen Erinnerungen ohne echte Laune, aber es kommt ihm auf einen Witz nicht an, wo andere das Maul in die größten Falten legen würden. Er hat das Glück gehabt, Deutschlands größte Zeit in ihren entscheidenden

Staatshandlungen sehen und malen zu können. Er entledigte sich der Aufgabe in einer Weise, die ihm die Nachwelt danken wird. Denn seine Absicht war unverkennbar, die großen Ereignisse, die er erlebte, so wahr wie möglich zu schildern. Werner sah die Sachen vom Standpunkt des preußischen Leutnants, der von der Gewalt der Dinge gepackt, diese über sich hinauswachsen läßt und, seiner Ergriffenheit sich schämend, sich in Scherzen äußert. Dabei steht er in der Absicht auf wahrheitliche Treue unter verschiedenen Herren: Unter der staunenden Verehrung für die Würden und Männer der Höfe und des Heeres; und unter der Berliner Art, die Befangenheit durch Schneid zu verhüllen. Er kommt nicht zu einem vollen Überwinden des darzustellenden Augenblicks. In der Kaiserproklamation in Versailles, dem Berliner Kongreß von 1878, mehr noch in der Reichstagseröffnung von 1893 geht Werners Arbeit nicht über die des geschickten Berichterstatters hinaus. Sein Fleiß und sein unleugbares Können haben ihm nicht über die Klippe hinweggeholfen, die ein Bild von einem Kunstwerke trennt. Sein Realismus half ihm so wenig wie sein Idealismus. Das Entscheidende auch in der Kunst ist immer der Mensch und sein Wert. Und den kann man selbst bei gutem Willen schwer ändern.

Ein Gegenstück zu Menzel ist in vieler Beziehung Wilhelm Leibl. Alle die Münchener, die in den achtziger Jahren nicht ganz fest saßen in der Pilotyschule, und viele auch aus dieser haben an Leibls Art sich aufgerichtet. Auch er hat an den Franzosen gelernt, war in Paris, aber zu einer Zeit, als er mit sich schon fertig war: nicht fertig in seiner Entwickelung, aber im Ausgangspunkt. Auch seine Kunst hat große Wandlungen durchgemacht, aber auch er ist immer derselbe geblieben. Auf der Münchener Ausstellung von 1869 trat er zuerst auf, damals fünfundzwanzig Jahre alt. Man war allgemein unter den Künstlern der Ansicht, daß ihm und seinem Doppelbildnisse die höchste Auszeichnung, die goldene Medaille gebühre. Konnte man sie aber einem jungen Akademiker geben? In Paris tat man es im folgenden Jahr; man kannte ihn dort nicht seinem Alter, sondern nur seiner Kunst nach. Auch Leibl ist ein Bauernmaler. Mit wenigen Ausnahmen hat er sich seine Modelle aus der Umgegend Münchens zusammengesucht. Es sind nicht schöne und nicht merkwürdige Leute, die er darstellt, sie haben auch keinerlei besondere Tätigkeit. Sie sitzen meist herum, selbst Stehende sind schon selten, weil diese so nicht gern still halten. Denn das ist so ziemlich das einzige, was er von ihnen forderte. Sie mußten lange und regungslos still halten, denn er malte mit einer Vertiefung in die Einzelheit, wie sie vorher noch nicht erreicht war. In vielen seiner Bilder geht er in sorgfältiger klarer Darstellung der Einzelheiten über Hans Holbein hinaus. Das schottische gewürfelte Kleid des Bauernmädchens, die bunten Blumen auf ihrem Halstuch, ja selbst die Buchstaben ihres Gebetbuches sind mit einem Fleiße dargestellt, mit einer spitzen Schärfe des Pinsels, um die ihn ein Miniaturmaler beneiden könnte. Die Sache war's, die ihn packte, die Gegenstände der Natur hielten ihn fest, die er auf der Leinwand zeigen wollte, so wie sein

scharfes Auge sie sah. Da ist nichts nebensächlich, kein Fältchen im Gesicht ohne Wert; der Grundsatz ist einfach der: Was sich in der Natur findet, muß auch ins Bild hinein!

Es paßt in Leibls Art nicht, daß jene stillsitzenden Leute uns eine Geschichte vorleben; er begnügte sich damit, daß sie lebendig ins Bild kommen. Ihr Leben steckt in ihnen; das sieht man ihnen in der Natur an, auch wenn sie nichts tun. Wenn man sie also wiedergibt, wie sie sind, so müssen sie auch im Bilde leben. Und das ist Leibl mehr, als wenn sie etwas Geistreiches zu sagen sich bemühen. Vor dem Fleiß, mit dem er seine Arbeit leistete, floh auch der Humor. Leibl macht uns nicht über die Bauern lachen, er erhebt sich und uns nicht über sie.

In all dem zeigt sich der gediegene Handwerker. Was die Künstler vom ersten Bilde an für Leibl begeisterte, das war die handwerkliche Meisterschaft. Er ist Maler von Geburt, nicht von Erziehung. Jeder Strich sitzt, wo er hin soll; jeder spricht das aus, was er zu sagen hat. Jede Farbe, die er von der Palette aufnimmt, ist recht ins Bild gestimmt. Er fängt sein Bild an einem Ende an und hört am anderen auf und damit ist es fertig. Was das heißt, weiß nur der Künstler. Es bedeutet soviel. daß er das ganze Bild als Farbenwirkung völlig im Kopfe hat; daß er durch das Weiß des Kreidegrundes nie in die Irre geleitet wird, sondern seinen Ton alsbald so einsetzt, wie er später neben der Nachbarfarbe richtig wirkt. Wieder ein handwerkliches Können wie jenes, die Bleilinie haarscharf so zu ziehen, daß sie wirklich in aller Feinheit das sagt, was die Natur fordert. Ein Handwerker mit so feinen Sinnen sein — das ist eben Künstlertum. Das ist die Kunst des Realismus, daß der Schaffende die gewaltige geistige Spannkraft nie verliert, mit jedem Pinselstrich, mit jeder Linie einen Teil des Gesamteindruckes zu geben, diesem zu dienen. Dazu gehört ein besonderes Auge, ein besonderer Nerv, ein besonders gestaltetes Gehirn und eine starke, sichere Hand. An diesen Bildern sahen die Münchener die Kraft eines um alle ästhetischen und gelehrten Forderungen unbekümmerten, rein malerischen Geistes.

Leibl hat in späteren Bildern die Feinmalerei aufgegeben, er setzte seine Töne mit breitem Pinsel fest auf, er arbeitete nur die wesentlichsten Teile, die Gesichter in vollendeter Feinheit durch. Nicht ein Nachlassen des Eifers, sondern ein Zusammenfassen seiner Kraft; nicht ein Nachlassen der Schärfe im Blick, sondern ein Überwinden der Einzelheit. Er ist im Ton sehr hell, sehr farbig gewesen, auch hierin Holbein vergleichbar; er ist sehr tief im Tone, sehr weich in den Übergängen, wenn es die Örtlichkeit so fordert. Und er liebt sein stilles Bauernstübchen, durch dessen kleine verbleite Fensterscheiben ein gebrochenes Licht fällt. Er hat sich durch alle Stürme, die in dreißig Jahren über die Münchener Ausstellungen dahin gingen, aus seiner Ruhe, seinem Behagen, seiner inneren Selbständigkeit nicht herausdrängen lassen. Er verschmerzte es, daß der Beifall, wenigstens der laute, ihm untreu wurde; er sah ohne Groll das Helllicht durch die Werkstätten blitzen und wieder verschwinden; denn sei-

nem Wesen war alles Schulhalten zuwider; er gehört nicht in die Herden; er ist in seiner Meisterschaft, in seinem Malertum stets für sich allein geblieben.

War in Menzel und Leibl und in wenigen Mitstrebenden zum Neuen ein Weg geöffnet, so fanden sich doch immer nur noch wenige, die zu seinem Betreten rieten. Man sah nur noch mehr Verwirrung, noch mehr jener Zerfahrenheit, die allen für die Zukunft Besorgten, nach Stil sich Sehnenden als ein schwerer Schaden deutschen Schaffens erschien.

Schon längst gab es auch unter den Nichtkünstlern viele, die ihrem Mißbehagen lauten Ausdruck gaben. Ein Mann von der Urteilsschärfe Conrad Fiedlers erkannte sehr wohl die Schwäche der Zeit, trotz dem äußeren Glanze, mit dem die Kunst auftrat. Er klagte über die Zersplitterung der Kräfte, über den Mangel an Einheitlichkeit im deutschen Schaffen, über einen Schaden, den er aus der Nachahmung so vieler alter Meister ableitete. Diese führe zur Unwahrheit. Sie wende sich nicht bewußt von der Natur ab, sondern die ganze Zeit gehe in einer künstlerischen Maske einher, da ihr ein eigenes Gesicht versagt sei; sie erscheine verstellt, erkünstelt. Es fehle ihr das Einfache, Selbstverständliche; sie suche das Entlegene, Außergewöhnliche; sie gebe Stoffen eine Wichtigkeit, die sie tatsächlich nicht haben, die aber die schlicht künstlerische Wirkung beeinträchtigen; sie rechne auf die Neugierde, auf die platte, wie auf die sich wissenschaftlich gebende. Daher gelte der etwas, der neue Stoffgebiete entdecke. Die Kunst diene dem Wohlleben, nicht dem Bedürfnis; der Anteil an der Kunst sei kein Miterleben am künstlerischen Tun, sondern nur ein Entgegennehmen fertiger Leistungen; nicht Begeisterung, sondern behagliche Genußsucht; nicht Überzeugung, sondern Laune, die stets nach dem Neuen greift. Die Neuerer aber wollen nach Fiedlers Ansicht nicht dem Vergnügen dienen, nicht Sonntagnachmittagskünstler sein, der Oberflächlichkeit der Menge huldigen. Sie wollen das Echte erreichen, indem sie gegen sich selbst ehrlich sind. Noch niemals haben die Künstler die Natur in ihrem ganzen Umfang, in ihrer ganzen Nacktheit geschaut; noch niemals haben sie den Mut gehabt, sie unerschrocken so darzustellen, wie sie ist. Die gesamte Kunst der Vergangenheit ist eine Beschönigung, eine Verfälschung der Wirklichkeit! Jetzt erst, da die Menschheit anfängt, sich aus den Banden des Vorurteils und des Aberglaubens zu befreien, beginnt auch der Künstler die Fesseln abzustreifen, in denen ihn die Jahrhunderte alte Überlieferung festhielt; nun beginnt er erst seinerseits dem großen aller menschlichen Tätigkeit gesteckten Ziele, der Wahrheit, zuzustreben. Nur die Wirklichkeit sei wahr, außer ihr gebe es keine Wahrheit; nur der kämpfe für die neue, freie Kunst, der die Wirklichkeit erstrebe. Das Ziel war das Abstreifen der Herrschaft des Ideals. Die Kunst wollte nicht mehr Mittel sein zur Erreichung ihr fremder Zwecke; sie wollte weder dem Vaterland, noch der Sittlichkeit, noch dem Glauben, noch endlich der Schönheit dienen; sie warf jede Fessel ab; betrachtete die Notwendigkeit einer solchen als Vorurteil. Die Alten meinen, es gebe in einem besseren Jenseits ein märchenhaftes Reich des Schö-

nen, aus dem ab und zu die Kunst uns Kunde zukommen lasse. Die neue Kunst kennt ihr Reich, und das ist von dieser Welt. Das Hinüberlangen nach jenem der Ideale ist nicht eine hohe Tat, nicht ein besseres Schaffen; es ist ein Wahn, denn es überschreitet die Grenzen des Menschentums. Wir nehmen auf durch unsere Sinne und können das sinnlich nicht Faßbare auch im Geiste nicht begreifen; wir können es vor allem nicht sinnlich wahrnehmbar machen. Wozu eine Anstrengung, die das Unerreichbare erstrebt!

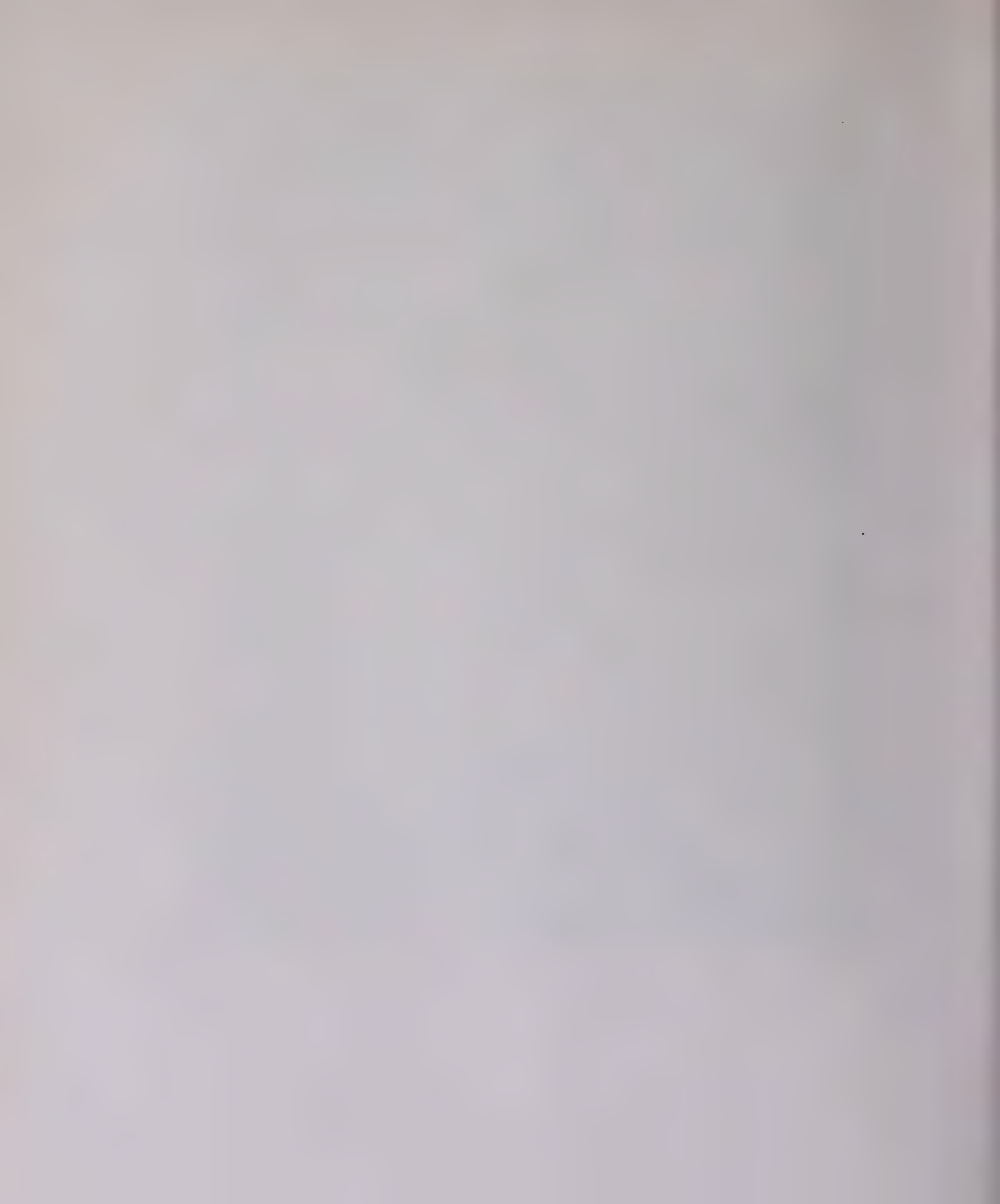
Der Realismus rühmte sich seiner Wissenschaftlichkeit: Tatsachen feststellen erschien die Aufgabe, nachdem man so lange über die Tatsachen gefabelt und gedichtet hatte. So wollten auch die Maler an die Dinge herantreten; sie in ihrer ganzen Erscheinung begreifen; ihr Wesen malerisch feststellen. Dabei mußte sich ihnen alsbald die Erkenntnis aufdrängen, daß jede wissenschaftliche Wahrheit ihren Wert hat, daß bei der Feststellung der Tatsachen das Nebensächliche leicht zur Hauptsache werden kann. Der Maler selbst soll verschwinden im Kunstwerk, er soll dem Wesen des dargestellten Gegenstandes das Alleinrecht einräumen. Der Maler soll zum Werkzeug für die Ergründung des Gegenstandes werden, er soll feststellen, wie die Dinge sind. Er hofft den Beschauer dadurch zu erfreuen, daß dieser die Dinge, die er kennt, in voller Deutlichkeit wiederfindet; er will diesem die Dinge, die er noch nicht kennt, deutlich machen.

Als Fiedler in dieser Weise den Realismus schilderte, hatte in München, wo er lebte, schon ein Anderer Einfluß auf die jungen Geister gewonnen, der Berliner Max Liebermann. Man nennt auch ihn einen Schüler Menzels. Aber er hat dem Altmeister kaum mehr zu danken, als daß ihm durch dessen Werke die Augen geöffnet wurden für neue Kunst, daß er der erste Berliner wurde, der sich in Holland und Paris mit der Hellmalerei aussöhnte und von dort schon 1873 als ein in seinen Absichten fertiger Künstler der älteren französischen Richtung entgegentrat.

Der Mittelsmann zwischen französischem Impressionismus und den deutschen Jungrealisten war der Ungar Michael Lieb, der sich, seit er sein magyarisches Herz entdeckt hatte, Munkaczy nannte. Liebermann sagte mir von seinem einstigen Lehrer, dessen bestes Bild, „Die letzten Stunden eines Verbrechers", sei Knaus in der Brühe Leibls aufgekocht. Leibl gab den Ton, der nicht mehr ins Braune ging, nicht mehr der alten Goldigkeit zustrebte, sondern die Tiefen in Schwarz zu geben wagte, aus dem Schwarz herausarbeitete. Von ferne schaut auch Rahl aus der Leinwand des Magyaren. Während Leibl in der Stille fortschuf, sammelte Munkaczy die Lorbeeren. Die Kraft seiner Farben, die er jenem entlehnte, die Meisterschaft des Pinselstrichs, die er von ihm annahm, um sie zu übertreiben, schuf ihm durch die ganze Welt große Anerkennung. Auch ich habe mich von der scheinbaren Selbständigkeit des in Paris gefeierten Meisters blenden lassen, so lange ich Leibl nicht kannte und mich die steigernde Übertreibung in Munkaczys künstlerischem Auftreten noch nicht abstieß. Er war an der Seine als ein beachtenswerter Fremder von vorzüglicher gesellschaftlicher Begabung gern gesehen; er blieb auch der dortigen Kunst gegenüber ein solcher und brachte die

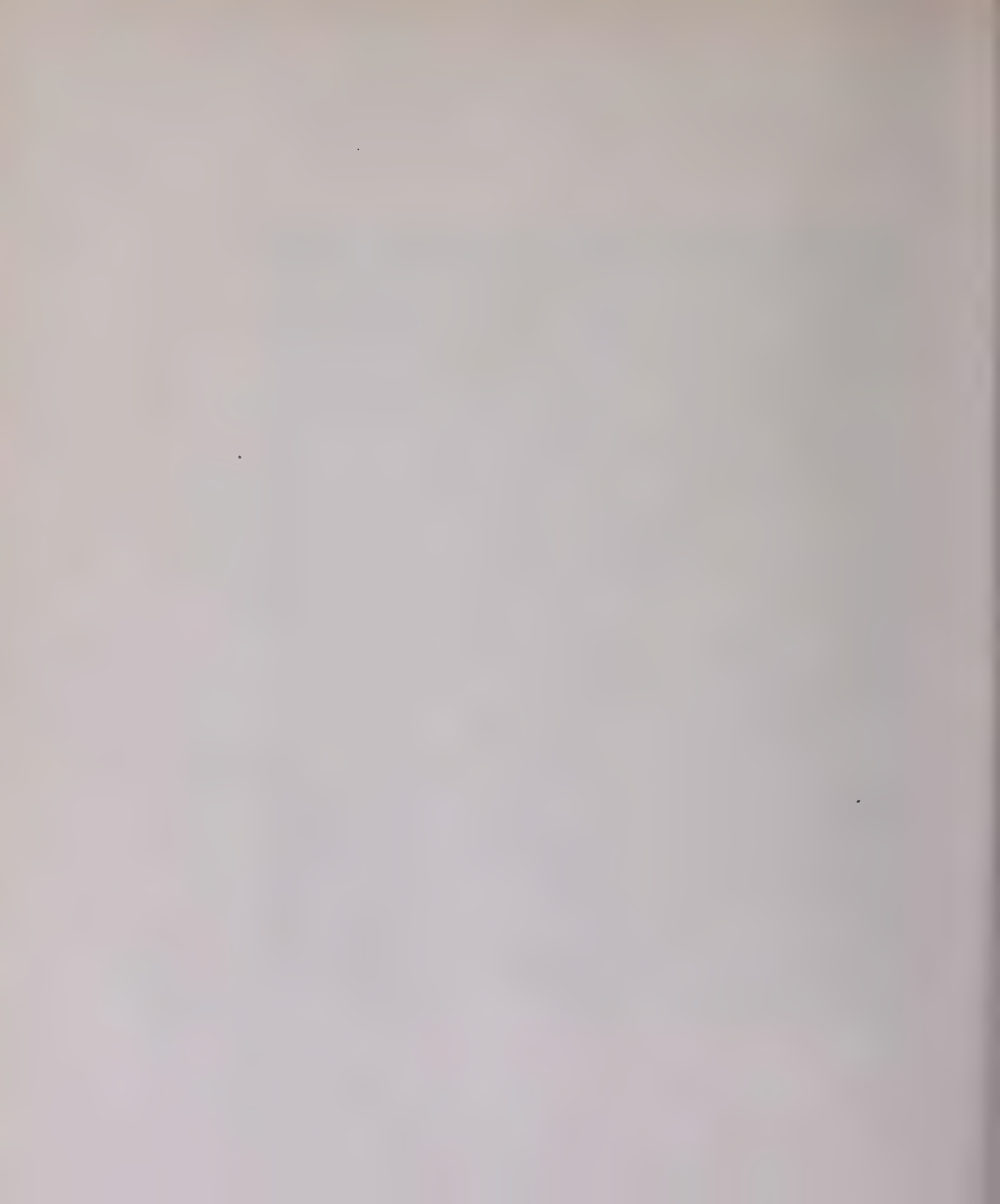


WILHELM LEIBL: IN DER KÜCHE





MAX LIEBERMANN: DIE NETZEFLICKERINNEN



seinige in Deutschland als eine französische an den Mann. Es ist in seinem Schaffen ein Zug von Entgegenkommen, von Gefallsucht, der rasch für ihn einnimmt. Er hat glänzende Eigenschaften, aber keine wirkliche Tiefe. Darum kam er auch, trotz seinem Streben, neu zu sein, stets eine Nasenlänge zu spät. Als die Darstellungen des Lebens Christ's in Uhdescher Auffassung schon die Welt beschäftigten, kam er nochmals mit jener, die bei Volks-, Kostüm- und Geschichtskunde sich Rat holte, mit einem bereits abständig gewordenen Realismus. Für Liebermann bedeutete sein Unterricht nicht mehr als eine Vorstufe, aus der herausarbeitend er sich erst selbst fand. Man erkennt in seinen Früharbeiten sehr wohl noch den Kampf gegen das Schwarze in gewissen unbelebten grauen Schatten, man sieht durch diese hindurch in dem kräftigen Einsetzen der Farben Leibls große Meisterschaft. Aber diese Anklänge schwanden mit der Zeit mehr und mehr.

Anders steht es mit einem Künstler, der auf das Schaffen der deutschen Hellmaler einen tiefen Einfluß hatte, mit Josef Israels. Durch ihn gewann diese Richtung in ihren Anfängen eine holländische Grundfärbung. Der holländische Jude, der in Amsterdam, der Stadt Spinozas, zu einer Malerei kam, die an Rembrandt mahnt, ohne von ihm entlehnt zu sein, zog den Berliner Juden Liebermann mächtig an. Ein Hellmaler ist Israels freilich nicht: er liebt die Dämmerung, in der man nur mit der Zeit, nachdem das Auge sich eingewöhnt hat, die Dinge erkennt. Er liebt den Dunst der Küchen, der engen Bauernstuben, das flimmernde Licht, das durch verhängte Fenster fällt. In seinen Bildern steckt ein tiefes Mitleid mit den Menschen, jener schlichte Wohltätigkeitssinn, der die Juden so oft auszeichnet. Nicht mit behaglichem Lächeln, nicht mit versöhnendem Humor zeigt er die Leiden der Welt, ebensowenig wie in der Absicht, anzuklagen, zu entschuldigen, zur Hilfe aufzurufen. Er läßt sie durch sich selbst wirken, durch sorgfältig getreue Wiedergabe. Dabei ist er aber von tiefem Ernste beseelt, von einer Aufmerksamkeit gegen die Dinge in der Welt der Erscheinung, die ihn zwingt, dem Nebensächlichsten Beachtung zuzuwenden, das Einfachste, Unscheinbare genau zu betrachten. Dadurch wurde er ein Maler der Arbeiter, der sie umgebenden Natur, der Seeleute, der dunstreichen holländischen Landschaft. Über allem liegt ein Zug von Schwermut, von Schwerlebigkeit; nicht Israels ist der Schwerlebige, sondern die von ihm Dargestellten sind es. Er hat nicht die starke Seele des Meunier, seines belgischen Nachbars, nicht den Mut der festen Muskeln, die Willenskraft dessen, der schwere Felsblöcke zu bewegen vermag. Er ist feiner, empfindlicher, mehr malerisch gestimmt, wie jener, den die Darstellung der Bergleute im entschiedensten Realismus zur Bildnerei und zum Stil hinüberdrängte.

Leibl und Israels sind in ihrem ganzen Wesen grundverschieden: Leibl ein schwerer, deutscher Bauer im Sinne Langbehns, des Rembrandt-Deutschen, mit dem er befreundet war; Israels trotz seiner Bilder ein beweglicher, witziger, weltbürgerlicher Kopf. Beide waren durch den Realismus ungefähr auf gleiche Bahnen geführt: Ihre Absicht war ein

Stück Welt mit Anwendung der höchsten malerischen Kraft wahr darstellen. Hier liegen die Ansätze des neuen Realismus, wie ihn die achtziger Jahre brachten. Klaus Meyer, Graf Kalckreuth, Paul Hoecker, Gotthardt Kühl und so viele, viele andere fanden an diesen beiden die Anregung in ihrer Weise, die Natur zu sehen und zu suchen. Die Hellmalerei in Deutschland ist weit mehr holländisch als französisch, geht mehr auf Rembrandt als auf Velazquez zurück. Sie führte sich bei uns ein unter dem Decknamen des Pieter de Hooghe, des ersten Hellmalers der Niederlande, und des Jan Vermeer von Delft, der ihn an Klarheit fast übertraf. Das helle Licht eines Fensters, die dagegen stehenden Gestalten, umrahmt von den Strahlenbrechungen, das Rot der Ziegel an Wand und Fußboden, die Liebe für besonntes weißes Linnen, das alles kann man in den Bildern jener alten Meister, wie in denjenigen der neuen sehen. Mancher junge Maler blieb bei diesen Aufgaben stehen, immer mehr sich vertiefend in deren koloristische Feinheit; andere suchten neue Stoffgebiete.

Es ist im Grunde mit der Aufnahme der Richtung Pieter de Hooghes nicht viel getan. Welch eine Plastik, sagt Helferich von Klaus Meyers Bildern, welch eine malerische Kraft, welche Schlagfertigkeit des Pinsels; er bewundert sie, aber geht vorüber. Denn man würde in späteren Zeitläuften, stände die Jahreszahl nicht bei dem Namen, nicht zu bestimmen imstande sein, daß es heute gemalte Bilder sind: Ein Schritt weiter in der Ergründung dessen, was andere konnten; eine große Feinheit des Auges, das leider sich gefärbter Brillen bedient, und somit der Natur nichts eigentlich Neues entlocken kann. Mit Entzücken sah ich einst die ersten Bilder dieser Künstler. Sie gaben mir die Bestätigung, daß, was die Hellmaler wollten, schon andere erstrebt hatten; daß auch dieser Kunst der Adel des Alters nicht fehle, den jeder geschichtlich Gebildete so hoch schätzt. Mit dem Wachsen des Selbständigen sanken sie in die zweite Reihe zurück.

Fritz von Uhde hat einen ähnlichen Entwickelungsgang genommen wie Liebermann, diesem folgend über Makart zu Munkaczy, zu Bastien Lepage, zu Israels. Von jeder Stufe gibt es Bilder, aus denen sich zeigt, daß er sich's ehrlich sauer werden ließ, das Handwerk zu erlernen. Man muß daran erinnern, da man ihm später vorwarf, er sei ein Dilettant, der nichts Rechtes gelernt habe. Mir schien Liebermann als Maler feiner, Uhde reicher im Erfassen der Natur. Bei ihm ging, wie gesagt, Bastien Lepage in der Entwickelung dem Israels voraus. Auch Uhde kam über Paris in die Niederlande. Das beweisen seine Bilder. Das erste unter ihnen, das ich sah, war seine Trommler-Übung. Es befand sich 1883 in einer Dresdener Kunstausstellung. So wenig wie ich hatten die Dresdener je so ein helles, blaues Ding gesehen. Man schimpfte weidlich, um so mehr, da es ein Heimischer war, dem man ja am liebsten eins am Zeuge flickt. Das Bild ging mir lang im Kopfe herum, ich suchte den Schlüssel dazu in der Natur. Mit Überraschung erkannte ich, daß hier für die Kunst ein neues Licht aufgesteckt werde. Soviel ich mich erinnere, war das Bild das erste, das ich öffentlich besprach. Mich trieb es, meine an dem Bilde gemachte Entdeckung den anderen mitzuteilen. Uhde

dankte mir brieflich für meine „schneidigen" Worte, ich sei der erste in Deutschland, der seine Schaffensart anerkenne. Diese habe so gut ihre Berechtigung wie eine andere, sofern sie nur mit Überzeugung und von nicht ganz Unberufenem vertreten werde. Damals hatte ich keine Ahnung von dem, was in Paris gemalt wurde, hatte Millets oder Bastien Lepages Namen wohl kaum gehört, war seit 1871 nicht in Frankreich gewesen. Ich erkannte aber etwas Packendes, Erfreuliches, Heiteres, ein neues Ziel in der neuen Malerei.

Die deutsche Kritik wußte im allgemeinen kaum mehr über Frankreich als ich. Julius Meyer, Adolf Rosenberg, Ludwig Pfau hatten zwar über die Malerei Frankreichs geschrieben. Aber es fehlte im wesentlichen die Anschauung. Nachdem kurz vor dem Kriege von 1870 auf der Münchener internationalen Ausstellung Millet, Corot, Troyon, Courbet mit guten Bildern erschienen waren, hielten sich nach dem Zusammenbruch des Kaiserreichs die französischen Künstler deutschen Veranstaltungen fern. Man sah wenig oder nichts von dem, was in Paris geschaffen wurde. Die deutschen Maler, die vor dem Kriege dort gearbeitet hatten und nun wieder einen Besuch abstatteten, fanden sich doppelt zurückgestoßen, durch den Volkshaß und durch den völligen Wandel der Kunst: sie meldeten mit Schauder den Verfall Frankreichs in Schmutz, Häßlichkeit, Widrigkeit. Nun erst recht hielt man sich in Berlin für „national", da die alte französische Herrlichkeit geschwunden war, Berlin die Fahne idealer Schönheit fast allein aufrecht hielt. Denn München erwies sich bald als gründlich durchseucht vom Realismus. Der Haß der idealistischen Kritik — und diese herrschte in der Presse — traf zunächst auf Liebermann, als den ersten deutschen Hellmaler.

Die Hellmalerei trat gleichzeitig mit dem Realismus auf und wirkte wegen ihrer starken Tonverschiedenheit weit revolutionärer als Leibl. Zweifellos liegt in ihr auch ein mächtiger Fortschritt. Sie forderte ein Durcharbeiten der Naturanschauung. Gleichviel ob diese besser oder schlechter ist als die alte, sie konnte mit alten Urteilen, stehengebliebenen Überzeugungen nicht weiter arbeiten. Oft wurde den Hellmalern vorgeworfen, sie erstrebten Unmögliches: Die Malerei kann nur die Farbe, nicht aber das Licht mit dem Pinsel auf die Leinwand bringen. Und dann wieder warf man ihnen den fahlen Ton ihrer Bilder vor. Die alte Malerei hatte scharfe Gegensätze: Das Licht wurde dadurch erzeugt, daß ihm der Schatten gegenüberstand. Das Abwägen beider Massen war ein Hauptinhalt der Kunst. Reynolds und Lenbach haben sehr sorgfältig darauf geachtet, wie es die Alten damit hielten, und haben sorgfältig vom dunklen Rand nach dem hellen Mittelpunkt zu gearbeitet. Das Entscheidende bei der Hellmalerei ist, daß die Lichtwirkung nicht mehr durch Gegensätze, sondern durch Übergänge erzeugt wird. Die Alten empfanden sie deshalb als flau, kraftlos. Sie würden am liebsten ein paar tiefe Töne ins Bild gesetzt haben, damit die Teile voneinander losgehen, damit das Ganze deutlicher wirke. Ein weißer Anstrich wirkt nicht hell, er ist eben weiß. Und über Weiß kann kein Hellmaler an Helligkeit hinaus. Darum, sagen die Alten, soll man das

Weiß vermeiden. Die Hellmaler aber mischten es in jeden Ton. Um den Duft des Sonnenlichtes auf die Gegenstände und auf die sie umgebende Luft zu malen, erklärt W. v. Seidlitz, taucht Liebermann stets den Pinsel zuerst in das reine Weiß und dann erst in die ungebrochene Lokalfarbe. Weiß deckt diese stets, die Schatten im Halblicht sind bald kaltes Grau, bald wärmeres Braun. Er vermeidet ganz das undurchsichtige Schwarz und Braun, er bleibt hell auch in den Schatten. Dadurch erzeugt er die Wirkung einer allgemeinen Helligkeit, in der das Hellste erst recht leuchtet. Denn die Wirkungen der Farben sind bedingt, voneinander abhängig. Wer ein Fensterkreuz in einem hellen Fenster malen will, geht irre, wenn er glaubt, durch tiefes Schwarz auf hellstem Weiß eine Lichtwirkung zu erzielen. Er muß den feinen Tonunterschied suchen, den beide Massen in der Natur haben. Und wenn er das Licht auch nicht malen kann, so wird er doch eine Lichtwirkung erzielen, wenn er das Verhältnis beider Töne zueinander im Bilde richtig trifft. Wer sich mit solchen Abschätzen der Tonwerte noch nicht beschäftigte, wird erstaunt sein, welche Sicherheit des Auges dazu gehört, diese Verhältnisse zu erkennen und die richtigen Farben auf der Palette zu finden. Diese Nervenfeinheit aber machte den Hellmaler: Richtig zu sehen, die Natur auf ihre malerischen Werte zu untersuchen und diese in schlagendem Ausdruck auf der Leinwand zu geben: das war es, wonach er rang. Früher bevorzugte man eine Stimmung, das gelbe Licht der nach Norden gelegenen Werkstätte; mit Schrecken gewahrte man die im Innenraum schwer vermeidlichen Reflexe. Wo das Widerlicht von einem grünen Baum ins Fenster schien, konnte man nicht malen, denn das Licht wurde dadurch grün, Kunstlicht aber sah gelb aus; die kalten Widerlichter des blauen Himmels waren zumeist gefürchtet; im weißen Licht der Tagessonne erklärte man überhaupt nicht malen zu können.

Die neue Auffassung sah in jedem Licht Schönheiten; mit ihren Gegnern zu streiten war sehr schwer; es handelte sich darum, festzustellen, ob die neue Wahrheit erwünscht und ob sie wirklich wahr sei. Die Spötter über die malerischen Versuche der Jüngeren sahen eben nicht, daß am sonnigen Mittag ein blauliches Weiß, am Morgen ein tiefes Violett, am Abend ein rötliches Braun, endlich ein tiefes Blau über allen Farben liege; daß der Ton so stark ist, daß Umriß und Lokalfarbe unter ihm verschwinden: Aber die Spötter sahen ihn nicht. Gibt es aber nun keinen Unterschied zwischen altem und jungem Rheinwein, weil die meisten Tölpel ihn nicht schmecken? Wer Freuden an der Natur haben will, der übe sein Auge im Abschätzen solcher Werte! Das offene Fenster im Nachbarhaus erscheint als schwarze Öffnung. Man vergleiche sie mit dem hellgrauen Fensterkreuz und man wird finden, daß das Schwarz zumeist heller als jenes Hellgrau ist; zwischen dem Dunkel dort und unserem Auge liegt so viel helle Luft, daß sie das Dunkel völlig aufhebt. Diese helle Luft aber ist der Ton, der den Kritikern als kreidig an den Bildern mißfiel. Pecht fand noch 1887, Uhde habe nach dilettantischem Studium, seit er aus Paris nach München gekommen, seine Bilder mit Milch übergossen, um das plein air der Impressionisten herzustellen. Die Altmeisterlichen haben ihr Leben

lang nicht sehen wollen, daß dieser Milchüberguß, nämlich das Weiß des Lichtes, in der Natur vorhanden ist, daß die Luft zumeist diesen Ton besitzt.

Die Luftmalerei, sagt Liebermann, besteht darin, daß jeder Gegenstand von Licht umflossen erscheine. Alles muß hell und licht erscheinen, weder reines Schwarz noch reines Weiß dürfe verwendet werden. Selbst das vollste Sonnenlicht wirkt nie kraß, sondern stets ruhig, da in der Natur jeder Ton ein wenig von der allgemeinen Helligkeit bestrahlt ist. Ihm ist die „impertinente" Mittagsonne des Juli unmalerisch. Anderen, namentlich den Franzosen, war gerade diese das Ziel. Das Flimmern der glühenden Luft auf dem weißen Straßenpflaster, das ist's, was sie zu malen strebten, die Auflösung der Körper im Licht. Liebermann suchte andere Wirkungen: Die durch Wolken gebrochene Beleuchtung, jene ohne bestimmte Sonnenwirkung, ohne harte Widersprüche; die nebelfeuchte Luft mit ihren reichen Tonabstufungen; die feinen, nicht aufdringlichen, sondern beruhigenden Lichtspiele, auf die ihn Israels geführt hatte; die Töne, die der reifen Birne gleichend, zwischen braun und grün liegen und gemildert sind durch die Gemeinsamkeit der Belichtung aus grauem Himmel und der feuchten Luft ringsum. Holland wird wieder das Lieblingsland der Landschafter: es ist voll Duft und Sonnenklarheit, voll feiner Abschattierung, von wunderbarer Farbigkeit der Luft. Wer der Welt eine Schönheit zu sehen lehrte, wo andere sie noch nicht gefunden, der hat gewiß Großes geleistet. Die Tat besteht nicht darin, daß er ein vorher nicht vorhandenes Schönes fand, sondern daß er ein Vorhandenes als schön empfinden lehrte. Die Welt ist überall schön und, wo dies noch nicht erkannt wird, da ist nicht der Weltenschöpfer, sondern die Kunst schuld. Das Finden des Schönen, das heißt das als schön Erkennen eines bisher nicht Beachteten oder Verachteten, das bedarf reifer Kraft. Die Holländereien der Deutschen waren nicht mehr und nicht weniger abhängig als die Stilmalereien. In beiden Fällen wurde ihnen das Verhältnis zur Natur vermittelt. Langsam gelang es den Malern, das Gebiet des Wahren zu erweitern. Es mußte erst die Erkenntnis von der Einseitigkeit erwachen, die in der Bevorzugung der Hellmalerei liegt. Sie kam mit dem Ende des 19. Jahrhunderts und änderte rasch das Gesamtbild der Ausstellungen. Denn auf die Dauer konnten die auf die Beobachtung des Lichtes gerichteten Malersinne nicht bloß auf die Suche gehen, wo sich dieses in der Natur auch ihrer Heimat finde, sondern mußten erkennen, daß auch andere Färbungen der Luft Berücksichtigung fordern. Und bald schufen diese einen Wandel. Es bekundete sich erneut die Erkenntnis von dem künstlerisch nicht auszuschöpfenden Reichtum der Natur, der Möglichkeit ihr immer neue Eindrücke abzugewinnen.

Man hat die Realisten nur zu oft tadelnd mit Photographen verglichen, somit anerkennend, daß sie die Natur wahr darstellen, wenn auch ohne Geist. Allerdings erscheinen in den realistischen Bildern die Farben nicht in festumränderten Massen aneinandergereiht, sondern das Licht herrscht über sie in starken Tönen. Sie geben, wie die Photographie, die Lichtmassen, den Ton, nicht die Farbe; sie suchen nicht zeichnerisch den

Umriß und lassen das, was das Auge nicht zu unterscheiden vermag, auch im Bilde ungeschieden. Denn ihnen ist das Bild der Anblick eines Naturgegenstandes in einem bestimmten Augenblick von einem bestimmten Punkt aus, während die alte Kunst den einzelnen Teil vornahm, ihn genau beobachtete und dann erst aus Teilen die Natur wieder im Bilde zusammenstellte. Mechanischer war die neue Art wohl sicher nicht. Zwei Photographien desselben Gegenstandes gleichen sich; zwei realistische Maler werden von dem unter völlig gleichen Umständen dargestellten Gegenstand grundverschiedene Bilder liefern. Liebermann sucht, nach Seidlitz, das treueste Abbild der Natur zu liefern. Er will Leben darstellen, nicht starre Ruhe; seine Menschen zeigt er mit Vorliebe in geschäftiger Bewegung; durch seine Landschaften zieht stets ein frischer Lufthauch; seinen Bildern ist ein durchaus persönlicher Stempel aufgeprägt, in der Wahl der Gegenstände, der Farben, der Beleuchtung; das Leben, das Augenblickliche ist ihm das Wesentliche.

Ältere Künstler sowie die der Folgezeit warfen dem Realisten geistige Leere vor. Ist dieses Leben, diese Wahrheit wirklich des Schweißes der Maler wert, war es vor allem der Überwindung jenes Widerwillens wert, den so viele vor den realistischen Bildern empfanden? Die von den Hellmalern richtig dargestellte Natur sei eben häßlich! Wozu Häßliches im Bilde wiederholen? Die Idealisten in der Architektur fanden, daß in der ganzen Welt nur in Athen und dort höchstens hundert Jahre lang wahre, ihrer würdige Kunst geschaffen wurde; die Idealisten in der Natur erklärten, daß die Malerei nur ganz wenige Arten Ausblick und Beleuchtung nachahmen dürfe, merkwürdigerweise nur die schon früher gemalten. Welche Gründe gab es, die Beschauer der Bilder zu überzeugen, daß etwa ein ödes Brachfeld schön sei? Zwei Streitende konnten sich nur schweigend die Hand schütteln und auseinander gehen; einer mit dem ärgerlichen Gefühl, in einer häßlichen, der andere mit dem angenehmen, in einer schönen Gegend zu wandeln; denn für einen war sie unmalerisch, für den anderen malerisch!

Keiner hat in der Zeit des Aufkommens den Realismus geistreicher mit Gründen bekämpft als Konrad Fiedler; er konnte es, weil er ihn nicht grundsätzlich verwarf, sondern ein feines Verständnis für ihn hatte. Alles Gepolter der gekränkten Geschmäckler hat höchstens bewirkt, daß die Realisten noch schärfer ihre Grundsätze darstellten, hat keinen von ihnen bekehrt, hat ihren Siegeslauf nicht aufgehalten. Fiedler wußte, daß der Kampf gegen den sogenannten guten Geschmack, den er ein unklares Gemisch von Gewohnheiten, den Tod des auf Freiheit gestellten Schaffens nannte, berechtigt war; daß die Bevormundung der Kunst durch die Machtsprüche der Ästhetik überwunden werden müsse; daß der Realismus alle Ästhetik müßig, alle ihre Forderungen gegenstandslos mache. Er erkannte, daß die sich dem Ansturme neuer Freiheit Widersetzenden von den Neuerern verdrängt würden; daß es auch mit dem Stehenbleiben auf halbem Wege nicht getan ist; daß der Grundsatz der Wahrheit unwillkürlich immer weiter führe. Ja erst durch dieses Vollenden ihres Zieles erkenne man, welche Aufgaben

der Wahrheitsliebe eigentlich zufielen: Sie müsse erst gegen die oberflächliche Genußsucht der Menge sich auflehnen, die das Schöne ohne geistige Anstrengung genießen wolle; ja sie müsse diesem absichtlich das Häßliche entgegenstellen.

Wie die Wissenschaft einen langen Kampf um ihre Freiheit kämpfte, ehe sie der Aufsicht einer fremden Macht, der des Glaubens, entzogen wurde; wie dieser Kampf notwendigerweise so lange in den Unglauben führen mußte, solange der Glaube noch Herrenrechte sich anmaßte, die nicht in seinem Gebiete lagen; ebenso kämpfe jetzt die Kunst einen guten Kampf, in dem sie sich der Wissenschaft zu entziehen strebte. Ihr Recht hierzu war für Fiedler unzweifelhaft. Er untersuchte nur, wie sie das Recht gebrauche. Die Frage, ob die naturalistischen Grundsätze in der Kunst zu dulden seien, kann nur noch für den offen stehen, der die Rechte einer in Trümmer gegangenen Weltanschauung auf das Gebiet der Kunst retten will; für den Zeitreifen gilt es nur zu entscheiden, ob die Anhänger der Grundsätze das erfüllen, was diese fordern.

Decken sich nun die Begriffe Wahrheit und Wirklichkeit? Die Naturalisten nahmen an, außer der Wirklichkeit gebe es keine Wahrheit. Hieraus schloß Fiedler, daß sich die Kunst abermals in eine außer ihr liegende Fessel, jene der Wirklichkeit, begebe. Muß nicht jeder fühlen, sagte er, der jenen modernen, naturalistischen Leistungen einige Aufmerksamkeit zuwendet, daß die beabsichtigte Erlösung der Kunst in die Freiheit von Natur und Leben nur ein falsches Vorgeben ist, und daß jene Leistungen, wie sie unter dem Druck und in der Enge der Wirklichkeit entstanden sind, nun diesen Druck und diese Enge dem Menschen erst recht fühlbar machen? Die Darstellung des Wirklichen führt zur Gleichgültigkeit gegen die Beschaffenheit des Darzustellenden, denn seine Wirklichkeit wird damit im Grunde sein einziger, sein höchster Wert. Die Künstler bestätigten dies in hunderten von Bildern. Schon Zola nannte die Rübe als Gegenstand der Kunst gleichwertig mit all den geistreichen Sachen der Alten. Liebermann hat sein ganzes Leben hindurch betätigt, daß ihn die Wirklichkeit unempfindlich gegen die außerhalb des Sichtbaren, Darstellbaren liegenden Werte gemacht hat. Ja es führte diese Gleichgültigkeit zu immer sich steigerndem Suchen nach Gebieten, die bisher als der Darstellung verschlossen galten, zu dem Wetteifer an rücksichtsloser Offenheit, an Ausführlichkeit der Darstellung selbst dessen, was den Geschmäcklern mißbehagt. Wer sich vor einem Bilde zunächst fragt, ob es ihm gefalle, dem soll das Bild antworten, daß es auf dieses Gefallen gar nicht ankomme. Liebermann und die Naturalisten malten nicht, um den Leuten Liebenswürdigkeiten zu sagen. Im Gegenteil, sie hat der Ärger über das Mißverstehen ihrer Absichten eher verleitet, Dinge herauszusuchen, wie sie die Mundspitzer und Augenverdreher in der Kunst *nicht* haben wollten. Hinter Liebermanns Liebe für die dürre Heide, das Altmännerhaus, ja für den Schweinestall steckt ein gutes Stück malerischer Bosheit. Er will dem Philister unter die Nase stoßen, damit er im Anschauen des Wirklichen besser aufpasse. Aber wie kein Maler sein Werk besser ausführt, als er kann, so wird auch keines bei Liebermann schlechter — im Sinne

der Idealisten —, als er kann. Seine Widrigkeit, wenn er sie selbst übertreibt, hat ihre Grenzen in dem sein Tun beherrschenden Wirklichkeitsgefühl. Das heißt, er malt die Liebe zur Tatsache, selbst zu der den meisten unangenehmen, mit in das Werk hinein.

Fiedler findet aber, daß diese Wirklichkeitskunst im Grunde nur die harmlose Freude befriedigt, das Bekannte im Bilde wiederzufinden und die weniger harmlose Freude, Dinge an das Licht der Öffentlichkeit zu ziehen, die diese sonst verschleiert hält. Im Grunde sei diese Kunst also nur nützlich, nur lehrhaft; sie beschäftige sich mit einem wissenschaftlichen Feststellen dessen, was wirklich ist, um vor Irrtum und Täuschung zu bewahren. Die gemalte Wirklichkeit ist eben keine solche, sondern eine Maske, ein Gespenst der Wirklichkeit. Im Eifer gegen Lüge, Verhüllung, Beschönigung habe sie nicht Wahrheit, sondern nur verfälschte Wirklichkeit erzeugt. Die realistische Kunst irre, wenn sie sich für wissenschaftlich halte. Denn sie beschäftige sich ausschließlich mit der Feststellung der Tatsachen, die Aufgabe der Wissenschaft aber sei, diese zu verknüpfen und über das sinnlich Faßbare hinaus in den inneren Zusammenhang der Dinge einzudringen. So wenig der wissenschaftliche Geist vorhandene Wahrheit findet, so wenig darf der künstlerische Geist beim Suchen nach dieser stehen bleiben, es sei denn, daß er sich mit dem Range bloßen Gelehrtentums begnüge. Nicht das Beschreiben und Darstellen, nicht die Freude, die Dinge aufzusuchen, und der Mut, sie auszusprechen, machen die Höhe der Kunst aus, sondern das Insichaufnehmen einer großen Fülle der Erscheinungen, das geistige Ordnen und das daraus hervorgehende Beherrschen der Wirklichkeit durch den denkenden Willen.

Es fragt sich eben, ob mit dem Sagen der Wahrheit alles getan sei; ob es der Mühe wert ist, diese Wahrheit gesagt zu haben. Es kommt nicht auf den Inhalt allein an, der Inhalt hat mit der Kunst nicht unbedingt etwas zu tun; eine gutgemalte Rübe ist zweifellos als Kunstwerk mehr wie eine schlechtgemalte Himmelfahrt. Aber doch wurde Fiedler dem Realismus nicht gerecht.

Von allen Hellmalern in Deutschland ist Liebermann einer der feinfühligsten eben als Maler. Nichts mehr. Ob er mit seinem Können eine Ziege oder den Kaiser Nero darstellt, ist ihm gleichgültig. Er würde auch den Nero malen, wenn er ihm ins rechte Licht käme. Er malte ja auch den Bürgermeister Petersen von Hamburg mit einer Wahrheit und doch inneren Gleichgültigkeit gegen den Mann, die diesen erschreckte. Verbot dieser doch, daß sein Bild öffentlich ausgehängt werde. Es schläft in einem Nebenraum der Hamburger Kunsthalle hinter einem Vorhange. Nur für realistisch Abgebrühte wird dieser weggezogen: Eines der künstlerisch besten Bildnisse, die im 19. Jahrhunderts gemalt wurden.

Ohne Licht gibt es für Liebermann auch im Bild keine Form, keine Farbe. Das Licht bestimmt für ihn den Wert des Bildes. Das Licht ist ihm die eigentliche Substanz der Kunst, im Sinne Spinozas die notwendig unendliche Substanz. Um das Licht dreht sich



EDUARD VON GEBHARDT: ABENDMAHL

Verlag der Photographischen Gesellschaft



daher auch sein ganzes Bemühen, um das Licht als Grundlage für alle Erscheinung. Daher läßt er Form und Inhalt ganz zurückstehen hinter dem Licht; er verzichtet auf jede sachliche Teilnahme; er wählt die gleichgültigsten Vorwürfe; er ordnet sie nur nach der Ansicht an, seine malerischen Ziele zu erreichen; er läßt die Zeichnung zurücktreten unter der Behandlung der „valeurs", der Tonwerte.

Das macht Liebermann auch zu einem so merkwürdigen Bildnismaler. Seine Köpfe, die Bewegungen seiner Gestalten sprechen in einer Weise, wie kaum die eines anderen Sie haben eine erstaunliche Schlagfertigkeit im Finden des Eigenartigen, einen Berliner Witz, der mit einem Worte den Dingen den bezeichnenden Namen gibt. Einer schildert einen Menschen durch gründliche Erklärung von dessen Art, der andere mit breiten, anekdotischen Zügen. So Liebermann. Er hat etwas Hartes, Beleidigendes in seiner Wahrheit. Seine Gestalten sind in Bewegung, geschäftig; sie halten nicht still. Er gibt nicht ihre Formen, sondern die farbigen Massen, aus denen sich ihre Gestalt zusammensetzt. An den Massen aber erkennt man den Menschen: Lange, ehe man die Einzelheiten des Gesichts an dem von ferne Kommenden unterscheiden konnte, weiß man, wer es ist. Man merkt sich das Verhältnis von Licht und Schatten in einem Kopf besser als die Linien der einzelnen Züge. Die alten Maler zeichneten ihre Ölbilder, er malt selbst seine Bleistiftstudien.

Erreicht hat Liebermann, daß seine Bilder auf den Ausstellungen hell und fröhlich aus jenen der Altmeisterlichen hervorleuchteten. Er malt den Regentag in feiner Abwägung zwischen wenig verschiedenen Tönen, jenen blitzenden Sonnenschein durch Herausarbeiten der Helligkeit aus feinem Dunkel. Und seine Bilder übertreffen die anderen so an Licht, daß sie wie ein Blick zum Fenster hinaus aussehen. So auf der Berliner Ausstellung von 1892. Sein Bild erschien wie heimlich belichtet, wie außer dem Ausstellungsraum stehend, obgleich es eine Frau in graugrünen Kleidern vor graugrüner Düne und eine graue Ziege in grauem Licht darstellte.

War es nun das Vergnügen allein, eine bekannte Tatsache dargestellt zu sehen, die mich in helle Freude, andere in hellen Ärger beim Ansehen eines solchen Bildes versetzte? Die malerische Tatsache war eben nicht bekannt, ehe sie der Maler darstellte; sie wurde durch ihn erst Tatsache, Wirklichkeit. Es hat auch kein früherer Maler dergleichen als Tatsache gesehen. Und es wird keiner sie wieder sehen. Es handelt sich also nicht einfach um eine Verfälschung der Wirklichkeit, sondern um ihr Beherrschen durch die Menge malerisch erkannter Tatsachen. Es handelt sich nicht um ein Abmalen des Lichtes, sondern um eine Denkarbeit, die darin besteht, eine in der Natur vorhandene Tatsache so wiederzugeben, daß sie mit den Mitteln der Farbe eine ähnliche Wirkung erreicht wie die Natur. Liebermann will nicht eine Frau und eine Ziege, er will ein Bild malen, in dem unter anderem auch eine Frau und eine Ziege in bestimmten nur durch ernste Geistesarbeit erkennbaren Lichtverhältnissen erscheinen. Er wählt ja schon deshalb den gleichgültigsten Gegenstand, weil er sagen will: der Gegenstand

ist nur das Mittel, an dem ich meine Empfindung für Tonwirkung darstelle. Unter den unendlich vielen Erscheinungsformen des Gegenstandes ist eine ausgesucht, und zwar nach planmäßiger Auswahl; dargestellt aus einer Fülle im Geist geordneter und durch den denkenden Willen beherrschter Gedächtnisbilder. Es spukt da immer noch die Meinung, daß, wenn der Maler einen Mops realistisch darstelle, dadurch zwei Möpse entständen. Nein, es steht nun ein Mops einem Bilde gegenüber. Das sind zwei grundverschiedene Dinge!

Der Idealismus sah mit Plato die Idee als einen „abstrakten" Begriff an oder verwechselte ihn doch mit diesem, setzte an Stelle der Eingebung die Erwägung und räumte somit dem wissenschaftlichen Geiste die Herrschaft über den künstlerischen ein. Die ältere idealistische Kunst ahmte alte Kunst nach. Nachahmen kann man aber nur das Bewußte, dasjenige, wovon man eine abstrakte Erkenntnis besitzt. Der auf Nachahmung begründete Idealismus war also ein abstrakter Idealismus. Ästhetiker, wie Eduard von Hartmann, lehnten nun diesen abstrakten Idealismus ab und setzten ihm den konkreten Idealismus entgegen. Sie sagen: Die abstrakt idealistische Ästhetik sei nicht die Ästhetik überhaupt. Diese ist fallen gelassen, seit sie sich mit der Kunst nicht mehr verträgt. Die neue Ästhetik pflege den konkreten Idealismus, der über Realismus und Naturalismus steht, und den eigentlichen Höhepunkt der Kunst darstelle. Die Retter der Wissenschaft verwahrten sich gegen das Streben nach dem Gattungsmäßigen, das mit dem Feststellen des Gattungsideales sein Ziel erreichte und dann in Wiederholung anerkannter Grundformen verfallen mußte; sie kämpften auch gegen jene, die den Idealismus für Unsinn halten und das Streben nach Wahrheit für ihr einziges Ziel erklären. Deren Streben beruhe auf einer falschen Voraussetzung, nämlich auf der, daß es bloß das abstrakte Ideal gebe: Im konkreten Ideal würden beide sich wiederfinden.

Man mag mir verzeihen, wenn ich, gewohnt meine Gedanken deutsch zu denken, mir den Inhalt dieser Sätze erst zurecht lege. Was ist Idealismus? Was heißt abstrakt? Was heißt konkret? Idee ist doch wohl die einem Kunstwerk zugrunde liegende Vorstellung. Idealismus also das Streben, diese Vorstellung zum Hauptinhalt, sei es des Kunstwerkes, der Kunst oder des ganzen Lebens zu machen. Bleiben wir bei der Kunst! Abstrakt heißt abgezogen; abstrakt ist das, wovon das Unwesentliche abgezogen wurde. Man kann ein Ding unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachten, verschiedenes von seiner Gesamterscheinung abziehen und wird dann verschiedenes als unwesentlich ansehen. Es wird dadurch auf jeden Fall ärmer an Inhalt, aber man wird es nach dem betreffenden Gesichtspunkt in seinen wesentlichen Teilen schärfer erkennen. Konkret heißt verdichtet; konkret ist das, wovon nichts abgezogen ist, bei dem also auch das Unwesentliche nicht fehlt; das vielmehr in seiner ganzen Daseinsfülle aufgefaßt wird.

Verstehe ich die Auffassung recht, so war nach ihr trotz aller wahrheitlichen Bestrebungen an Stelle des alten Idealismus unter den Künstlern lediglich ein neuer gekom-

men: Beide wollen nicht den Gegenstand wiedergeben, sondern ihre Vorstellung von diesem, jene mit Fortlassung des Unwesentlichen, diese im Zusammenfassen aller seiner Eigentümlichkeiten. Soweit wären wir denn alle einig, die Künstler und die Ästhetiker. Liebermann will nicht den Gegenstand geben: Er beabsichtigt nicht, eine grüne Wiese, das Land, das Gras, die Luft darüber zu schaffen. Das kann nur Gott. Er schafft die möglichst konkrete Vorstellung einer Wiese. Der Realismus Liebermanns ist also ein konkreter Idealismus.

Was hatte sich geändert? Die Kunst war anders geworden, als die Ästhetik forderte. Die Ästhetik hatte das Wesen des menschlichen Schaffens untersucht und gewisse Wahrheiten aus diesem herausgefunden. Diese Wahrheiten wurden wissenschaftlich begründet und daraus wurde ein Gesetz gebildet: Dies Gesetz hat man zur festen prinzipiellen Grundlage, zur systematischen Ästhetik, zur Philosophie des Schönen ausgebaut. Das heißt doch wohl so viel: Aus der Summe der Kunsterkenntnis war man zu Schlüssen gekommen, die für alle Kunst maßgebend sind; die also auch bindend sind für kommende Kunst: die uns eine sichere Grundlage zur Beurteilung dieser bieten. Das war der Stolz der Ästhetik des 19. Jahrhunderts, und besonders der deutschen, daß sie jene Gesetze gefunden habe, denen notwendigerweise alle Kunst unterliege. Und das war ihr Unsegen für die Kunst selbst, von der sie Idealismus forderte. Nun aber brachte die Kunst das Gegenteil: Und mit gefälligem Lächeln erfand die Ästhetik ein neues Gesetz, daß der Realismus nun doch Idealismus sei. Wie lautet nur die schöne Geschichte von Swinegel un sin Fru? Abstrakter Idealismus und konkreter Idealismus sind zweierlei, aber engverwandte Diener einer Gemeinschaft. Der Hase Kunst läuft sich die Lungen aus im Streben nach Schönheit hier, nach Wahrheit dort. An den Zielen aber sitzen die beiden wissenschaftlichen Idealismen und rufen: Ik bin all hie!

Stauffer-Bern sagt einmal: Es ist merkwürdig, daß wir Maler so gar nicht gewöhnt sind, Form ohne Farben zu sehen und von der Farbe schlechtweg keine Ahnung haben. Das war damals, als er von der Malerei zum Kupferstich, von diesem zur Bildnerei umschwenkte. Er übertrieb. Eine Ahnung hatte er wohl von der reinen Form, doch nicht die volle Empfindung für sie. Liebermann sieht die Farbe mehr als die Form, er zielt auf die reine Farbe hin oder richtiger auf den Ton schlechtweg. Wie jenem die Farbe, so erscheint ihm die Form nebensächlich. Sie fehlt nicht, sie regt ihn aber nicht an. Man sehe seine Skizzen. Sie sind ein Verzeichnen der Tonwerte in einem Stück Natur. Ob man erkennt, was sie darstellen, ist ihm ebenso nebensächlich, wie es Preller war, ob die Tonwerte im Bilde auch in der Natur möglich seien.

Da fehlt also noch etwas am Wirklichkeitsbilde, an der konkreten Realität; etwas, das jeder bemerkt. Liebermann „abstrahiert" so gut von Nebendingen wie nur ein Alter. Bei anderen ist das Fehlen noch deutlicher: Der Amerikaner Whistler, ein Maler von höchsten Gaben, war in realistischer Idealität noch einseitiger. Er drängte mit großer Kraft auf Einfachheit, auf Verzicht hinsichtlich der Form. Ich wüßte nicht, daß ich

mit mehr Genuß Bilder gesehen hätte als seine, wenn sie gleich ausgesprochenerweise nur Symphonien in Farbe sind. Spätere führten den Gedanken weiter.

Das ist nicht in Fiedlers Sinn wissenschaftlich festgestellte Wirklichkeit, sondern das ist unbedingt mehr: das ist Kunst. Das ist nicht Feststellung des Tatsächlichen. Wäre dies selbst die Absicht des Malers gewesen, so hat ihn seine Malernatur vor dem Unkünstlerischen der Absicht bewahrt. Es handelt sich hier nicht um Werte, die, einmal erkannt, von jedem wiedergefunden werden. Wie die meisten Älteren in Liebermanns Bildern Wahrheit nicht sahen, so werden es Spätere auch nicht tun. Eine folgende Zeit — und das ist notwendigerweise eine andere — wird die Bilder schwerlich als Beweis eines geschärften Wirklichkeitssinnes nehmen. Gerade daß diese Bilder bei den Zeitgenossen gewisse Regungen so sicher trafen, erschien mir schon 1900 bedenklich. Nicht das Gezeter der Alten, sondern die eifrige Bewunderung der Jüngeren, meine eigene mit eingerechnet, machte mich stutzig. Das ist zu fein auf unsere nervöse Tagesempfindung eingestimmt, um in dem Sinne wahr zu sein, in dem es Fiedler anklagt. Mir will scheinen, als werde eine spätere Zeit Liebermanns Bilder, auch wenn sie nicht durch die von der Zeit bewirkten Änderungen der Farbensubstanz den Galerieton erhalten hätten, nicht mehr für eine Maske der Wirklichkeit nehmen, wie etwa jene eines alten Holländers. Gehört doch ebenso künstlerischer Sinn dazu, sich in Liebermanns Bilder hineinzusehen, als etwa in die eines zeichnerischen Idealisten. Die Roßtäuscher wollten von Kaulbachs idealen Pferden nichts wissen; so gern Liebermann den Schweinemarkt malt, die Schweinehändler werden ihm seine Bilder nicht abkaufen. Jener wollte im Pferd das menschlich-moralische Wesen, dieser im Schwein ein Stück des die Welt verklärenden Lichtes malen. Beides geht über den konkreten Idealismus und über den Naturalismus hinaus, wie ihn Fiedler versteht. Den gibt die naturwissenschaftliche Bildertafel. Die Zoologen können beide Darstellungen für ihre Zwecke nicht brauchen. Denn sie wollen weder die künstlerische Farbe noch die künstlerische Form, weder das helle Licht, noch die schöne Zeichnung: Sie wollen das Pferd, das Schwein in reinem Wirklichkeitsbilde. So weit die Wissenschaft Liebermann für ihre Zwecke nicht brauchen kann, so weit steht sein Werk über dem Wirklichkeitsbilde; so sicher ist sein Werk nicht unter der Fessel der Wissenschaft entstanden, sondern echte freie Kunst.

Lehrreich ist, unter gleichen Gesichtspunkten Uhde zu betrachten, den zweiten großen deutschen Hellmaler. Er hat sehr früh einen anderen Weg eingeschlagen, indem er dem Gegenstand nicht gleichgültig gegenüberstand, sondern die neue malerische Auffassung an den ernstesten Aufgaben zu betätigen strebte. Rasch nacheinander erschienen seine Darstellungen aus Christ's Leben. Sie erweckten womöglich noch mehr Widerspruch als Liebermanns Arbeiten. Hier nur das Häßliche, bei Uhde aber dieses in unmittelbarer Annäherung an das Heilige, dieses entweihend! Pecht sagte, Uhde habe sich zum Anwalt der Enterbten gemacht, das Proletariertum verherrlicht, Christ als Proletarier heilend, als müde und abgeschabt dargestellt. Bei aller Hochachtung vor

Uhdes Begabung fand Pecht in ihm den Fehler des ungenügenden Könnens, der schlotterigen Formengebung, mangelnde Beherrschung des Handwerks, die allgemeine Krankheit der neuen Naturalisten. Und dieses Urteil war eines der mildesten, das zu einer Zeit erschien, als die Bilder: Christ als Kinderfreund, Komm, Herr Jesus, sei unser Gast, Der Gang nach Emmaus, Das Abendmahl, Die Bergpredigt bereits öffentlich ausgestellt, Uhde schon in München von vielen als der Mann der Zukunft, als der Besieger Pilotys gefeiert wurde.

Das, was die meisten an Uhde entsetzte, ist das Hineinstellen Christ's in einen Menschenkreis aus unserer Zeit. Christ als Gast des Arbeiters, die Apostel als Männer des niederen Volks, die von der Straße her zu kommen scheinen; nicht als schöne alte Leute, sondern von Arbeit und Sorge zerschrotet. Das widersprach allem bisher geltenden Gesetz. Denn erstens war es gegen die geschichtliche Wahrheit, denn Christ wandelte nicht 1880 auf Erden, dann war es sogar gegen die geschichtliche Wahrscheinlichkeit, denn man konnte Uhde unmöglich für so ununterrichtet halten, daß er nicht wisse, wie groß der Wandel in Sitte und Kleidung seit Christ's Leben und Tod sei; endlich sprach es gegen allen Idealismus. Denn welche Mittel hat die Kunst, das Erhabene zu kennzeichnen als die Schönheit; und gerade dieser schien Uhde geflissentlich aus dem Wege zu gehen!

Vom Kaiser hinab bis zum letzten Schulmeister klang und klingt weiter das Wort, dem Volke müsse sein Idealismus erhalten werden! Wenn dies wirklich so nötig ist, so wird man mir verzeihen, wenn ich etwas neugierig werde, zu wissen, was nun dieser so viel berufene Idealismus für ein Ding sei. Gemeinhin wird Idee nur als Fremdwort für den Begriff Gedanken verwendet. Ist's die Liebe zum Gedanken, das Leben im Gedanken, die dem Volk erhalten bleiben sollen? Ich dächte, wir hätten dessen übergenug gehabt, als daß wir es uns als höchstes Ziel wünschen sollten. Im Griechischen, sagt das Wörterbuch, heißt Idee die Gestalt, äußere Erscheinung; endlich in der Philosophie das Urbild einer Form; bei Plato die letzte begriffliche Grundgestalt, auf die jedes Erscheinende zurückzuführen ist; das unwandelbar Einige, nur sich Gleiche, völlig Reine und Unvermischte, dem gegenüber die Wirklichkeit als ein Gleichnis dieser letzten nur im Denken möglichen Vorstellung erscheint. Die Idee ist also ein Vernunftbegriff, das Ideal die Verwirklichung dieses Begriffes. Wir sollen also nicht zu den Dingen selbst Liebe haben, nicht in ihnen leben; sondern uns einen Urbegriff von ihnen machen und diesen höher schätzen, als die Dinge; nicht die Sache selbst erstreben, sondern eine höhere Vorstellung ihrer Reinheit und Vollkommenheit. Ideale Vaterlandsliebe ist also nicht die zum bestehenden Staat, sondern zu einem besseren, in unseren Gedanken bestehenden. Ideal schön ist das, was nicht der Sache, sondern der von ihr gebildeten Vorstellung gemäß ist.

Wenden wir das auf die christliche Kunst an, auf die Darstellung Christ's als ihr höchstes Ziel. Dieser ist dem Christen der Gottessohn. Als solcher ist er selbst das Ideal,

die Verwirklichung einer nur im Denken möglichen Vorstellung, nämlich Gottes auf Erden in Gestalt eines Menschen. Diese Verwirklichung vollzieht sich aber unter bestimmten Formen: Gott ist der Ewige, Allgegenwärtige, Allgewaltige. Er hat sich bereits einmal auf Erden verwirklicht im ersten Menschenpaar, das nach seiner Gestalt geschaffen wurde. Die Mencheneltern sind, nach der Bibel, die formale Verwirklichung Gottes. Wie sie rein aus seiner Hand hervorgingen, sind sie der Ausdruck der Schönheit der Gottesgestalt. Vor dem Sündenfall haben sie als Ideale der Menschheit zu gelten, die der höchste Bildner nach dem höchsten Vorbilde, nach sich selbst, schuf. Christ aber ist der leidende Mensch, wird geboren als hilfloses Kind und stirbt unseres Todes als Gekreuzigter. Nicht die Größe und die Macht Gottes wird durch ihn in die Welt gebracht, sondern er wird zum Ideal des Menschen, und zwar in dessen Verneinung, nämlich des an der Schuld der Welt zugrunde gehenden Menschen. Wer wäre je darauf gekommen, als das Urbild, als das unwandelbar Einige, Reine und Unvermischte, als die höchste Gestalt des Menschentums, von dem alle andere Menschengestalt nur ein schwaches Abbild ist, den armen schmachvoll Gekreuzigten hinzustellen, den Leidenden, den Sterbenden? Eine Religion, die sich dieses Ziel vor Augen setzt, der fehlt eben der schönheitliche Idealismus, der ist dieser Begriff, den sie selbst nicht hat, nur künstlich aufgedrängt worden. Das Ideal des Menschen bildeten die Griechen, es sind ihre Götter; der Glaube an das Ideal ist griechisch: die Kunst, die es erstrebt, ist stets mit dem Christentum in Zwiespalt gekommen. Der Christe kennt den Idealismus nicht, er kannte die Sache nicht und das Wort nicht, das erst im 17. Jahrhundert der Jesuit Lana erfand.

Die Christen haben sich stets bemüht, Christ sich zu vergegenwärtigen, nicht um ein Ideal zu schaffen, sondern in dem Streben, die Wahrheit zu ergründen. Sehr viele und sehr ernste Kirchenväter sind zu dem Schluß gekommen, der Gottessohn, der alles Leid der Welt auf sich genommen habe, müsse wohl auch jenes der Häßlichkeit mit getragen haben. Ihr Bestreben, Christ's Wesen aus künstlerischen Erwägungen im Bilde wieder herzustellen, führte sie dazu, ihm, dem mit Schmach Belasteten, auch diese Last aufzubürden. Andere, griechisch Beeinflußte wollten ihn in strahlender Schönheit sehen, wenigstens den thronenden Christ. Aber gerade die größten Künstler scheiterten an dieser Aufgabe. Es sind nicht die glücklichsten Gestalten, die Christbilder Raffaels und Michelangelos. Darüber ist eben kein Zweifel, daß sich nach der Seite der Schönheit das Gotteswerk, der Mensch, vom Künstler nicht überbieten läßt. Alle Zeiten, die auf Schönheit das Hauptgewicht legten, verloren den Zwischenraum, um Christ durch erhöhte Schönheit auszeichnen zu können. Je formal-idealer die Kunst wurde, desto schwerer wurde es ihr, den einen über das sonst Erreichte zu erheben.

Das Ziel aller jener Zeiten, die neue Kunst gebaren, ist darauf gerichtet gewesen, Christ aus dem Typischen, Idealen für das Menschliche zu erobern; aus dem Gotte den Menschensohn herauszusuchen; ihn aus der Glorie in die Welt zu stellen, in ihre Welt.

Sie wollten den Ausdruck. Die klassische Schönheit griechischer Götter ist begründet auf beglückter Ruhe. Der Schmerz ist ein dem Ideal nicht zukommender Zustand, das Leiden ist ein Zeugnis der Unvollkommenheit. Gott leidet nicht. Das Ewige ist über der Zerstörung, über dem feindlichen Eingriff. Christ ist also nicht als der ideale Mensch darstellbar, nicht als das schönste der Menschenkinder, nicht als ein körperliches Ideal. Die Kunst kann nur Körperliches darstellen. Sie kann die Leiden nur in ihren Äußerungen schildern, nicht die inneren Wirkungen; den Schmerz nur in seinem Eingreifen in das ideale Gleichgewicht des Körpers, der Gesichtszüge. Den Menschensohn, wie ihn die Evangelisten schildern, kann sie nur durch gewisse der Schönheit entgegengesetzte Dinge kennzeichnen. Wer der Welt Sorge trägt, der mag von jenem inneren Gleichmut gewesen sein, daß die Sorge sich in seinem Äußeren nicht kennzeichnete. Wer aber den Träger der Weltsorge darstellen will, der kann diesen Gleichmut nicht geben, er muß in Kopf und Haltung die Wirkung der Sorge schildern, denn dies allein ist sein Ausdrucksmittel. Das heißt, die ideale Schönheit muß eine Verzerrung erleiden, namentlich wo die Kunst über das einfache Andachtbild, über die Darstellung in der Ruhe hinausgeht, den handelnden, leidenden Heiland sich zur Aufgabe stellt.

Sie kann auf zwei Dinge das Hauptgewicht legen: Auf das Streben, die Schönheit zu wahren, das erhöhte Menschentum; oder auf das Streben, den Ausdruck wirksam zu machen, die seelische Seite betonend. Immer haben ernst gläubige Zeiten das letztere getan: Das 15. Jahrhundert in seiner Gewissensangst bis zur Darstellung erschütterndsten Elends, das 16. in Holbein und Dürer durch ihren mächtigen Realismus. Vor Holbeins totem Christ kann man darüber streiten, ob hier nicht lediglich ein Akt gegeben sei; ebenso vor jenem Mantegnas. Nur die Inschrift lehrt uns, daß Holbein den Leichnam des Herrn darstellen wollte. Weltlich gestimmte Zeiten, wie das Rom Leos X., sind dem Bilde des Gekreuzigten aus dem Wege gegangen, haben dafür den Thronenden, den schönen Jüngling eingestellt. Der Rationalismus eines Thorwaldsen, Schinkel und ihrer Zeit hielt sich nur an diesen. Sie konnten den Leidenden nur sehen, wenn man ihm nicht anmerke, daß er leide. Sie sind von jener Art Wohltäter, die geben, um das Elend nicht sehen zu müssen. Mit ihnen ist die schönheitliche Phrase in die Welt gekommen. Der Kopf mit zu langer Nase, zu weit auseinanderstehenden Augen, für einen denkenden Menschen zu glatter Stirn; der Körper mit zu kleinen Händen und Füßen und zu langem Leibe; die Haare zu sorgfältig gepflegt. Von einem der Brüder Grimm las ich einmal als Beurteilung eines Mannes das Wort: er war eine jener unangenehmen Erscheinungen, die man einen schönen Mann nennt. Das Unbehagen vor einem solchen habe ich vor all den geschniegelten, pomadisierten Christköpfen, die ideal sind. Die Idealisten sehen nicht und wollen nicht sehen, daß das von ihnen geliebte Bild weiter nichts als eine stilistische Verzerrung der Natur ist, eine in den Mitteln nicht eben sehr geistreiche, in der Wirkung für den, der die Menschen kennt, abstoßende Modefigur. Dieser Idealismus ist die Steigerung einer ursprünglich ernsten Auffas-

sung menschlicher Schönheit, die den, der ihrer müde wurde, als Hohn auf den Ernst der künstlerischen Aufgabe berührt. Man möge das erste beste Modejournal in die Hand nehmen und wird dort den gleichen Idealismus finden, die gleiche Übertreibung eines Formengedankens, die gleiche Mißhandlung der menschlichen Verhältnisse. Leute sind da gezeichnet, über die man lachen würde, begegnete man ihnen im Leben. Das Streben nach Schönheit ist in ihnen auf einen Gipfelpunkt getrieben, bis dahin, wo sie dem künstlerisch tiefer Sehenden zum Hohn auf Edles, zum Abscheu, zur Langeweile wird.

Die künstlerische Gestalt Christ's ist notwendig mehr als eine. Es wird schwerlich der Kunst gelingen, eine überall befriedigende zu finden. Ihre Mittel reichen nicht dazu aus. Er ist nicht der Gesunden und Gerechten wegen in die Welt gekommen, er ist der Erlöser der Leidenden und der Sünder. Die Kunst soll auch diesen ihren Heiland bieten: der hysterischen Nonne den himmlischen Bräutigam und dem Verbrecher den gewaltig milden Weltenrichter. Eine Gestalt, die beides zugleich ist, kann die Kunst nicht erfinden. Es hilft nichts, es von ihr zu fordern, man begehrt umsonst Unmöglichkeiten. Der Heiland muß in der Kunst mehrerlei Gestalt erhalten, je nachdem er in einem oder dem anderen Amt aufgefaßt wird.

Wer es wagt, Christ's Gestalt darzustellen oder die Darstellung zu würdigen, muß sich klar sein, daß die Erhaltung eines vorhandenen Ideals eine unerfüllbare Forderung sei. Daß immer wieder ein neues Bild des Herrn zu schaffen sei, weil das alte seine Kraft verlieren muß. Mögen Nichtkünstler es fertig bringen, immer wieder an demselben Bilde sich zu erheben: jeder neue Künstler muß darauf drängen, es in sich zu erleben und aus sich zu gestalten. Denn er konnte die Vorstellung, die sich ein anderer vor fünfhundert oder vor fünfzig Jahren gemacht hat, nicht als seine wiederholen! Entweder das starre Gesetz der griechichen Kirche, die strengste Nachbildung der alten, vom Apostel Lukas gemalten Darstellungen fordert; oder die Freiheit, selbst den Ausdruck zu suchen und zu geben, möge er nun anderen gefallen oder nicht.

Nur ein künstlerisch Schwachsinniger kann verhehlen, daß sich die deutsche Kunst redlich mühte, dem Heiligen gerecht zu werden. Ob die Wege die besten, die Ergebnisse glücklich waren, ist eine Frage zweiten Ranges. Eines aber ist unverkennbar: wenn es Tugend ist, seinen eigenen Vorteil zur Erlangung eines allgemeinen Wertes einzusetzen, so hat die deutsche Kunst sie reichlich besessen. Denn dessen war sich jeder Künstler, der kirchliche Werke schaffen wollte, klar, daß es zwei Wege gab, die er einschlagen konnte. Den, so zu malen, wie es die Geistlichen forderten, nämlich ideal: Dadurch erlangte man Aufträge, Geld, Ansehen in der Welt, wenn auch nicht vor den Künstlern. Unbedingt war dieser Weg der leichtere. Nicht alle, die ihn wandelten, taten dies im Widerspruch gegen ihr künstlerisches Gewissen, aber doch viele, von der Not getrieben. Oder, der zweite Weg: Sie suchten den neuen Ausdruck. Damit waren sie sicher, daß das Bild unverkäuflich blieb, daß sie die Geistlichen gegen sich einnahmen;

daß sie keinen anderen Vorteil erlangen konnten, als die Zustimmung der Künstler und einiger Kunstkenner und die innere Befriedigung eines künstlerischen Dranges. Schwer aber lastete auf der Kunst die Macht der Kirchen, die zwar von ihr forderten, sie solle sich um ihre Fragen als die höchsten bemühen, aber alle Versuche, diese mit dem Geiste unserer Zeit zu erfassen, sie innerlich mit uns zu verknüpfen, mit Abscheu von sich wiesen: die katholische mit einem aus der Lehre von der Überlieferung begründeten Recht, die protestantische lediglich aus dem Unvermögen der Geistlichkeit, den Ernst des Strebens zu erkennen und zu würdigen, aus geistiger Lässigkeit.

In den Darstellungen der christlichen Geschichte zeigten sich alle Strömungen des Jahrhunderts eifrig bemüht: Jede versucht zur Lösung der Aufgaben das Ihre hinzuzutragen, die Wahrheit in ihrer Weise zu ergründen. Aber wie alle ernste Kunst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, so wurde auch alle ernste kirchliche Kunst realistisch.

Zunächst versuchte sie ihre Aufgabe mit Hilfe der Wissenschaft zu lösen. Der englische Präraffaelit Holman Hunt malte eine Flucht nach Ägypten: Er war dabei ein Realist in der Absicht, jedoch ein Idealist in dem Ergebnis, ein Maler, dessen Bilder jetzt als im hohen Grade kirchlich gelten. Er war auf einige Jahre nach Jerusalem gezogen, um hier seine Studien zu machen. Er berechnete, daß Christ sechzehn Monate alt war, als die Flucht stattfand, daß dies also im April geschehen sei. Und im April fand er auf den Straßen nach Ägypten tiefen Schnee. Also malte er diesen. Er suchte die Wahrheit, indem er mit dem Eifer des Gelehrten die Art der Bewohner Palästinas erforschte, um so für seine Jungfrau, für den Christ den rechten Ausdruck zu gewinnen. Die Bilder, ernste Arbeiten eines ernst Gläubigen, wurden anfangs mit Entsetzen zurückgewiesen und eroberten sich doch langsam den Beifall der kirchlichen Kreise: Die Bürger von Liverpool, Geistliche an der Spitze, erwarben endlich durch freiwillige Gaben die Flucht für die öffentliche Sammlung ihrer Stadt.

Adolf Menzel wollte Christ im Tempel darstellen: den Juden unter Juden. Es war ihm gewiß Ernst um seine Aufgabe, er suchte an Klugheit und Reinheit soviel in des Knaben Kopf zu legen, als er vermochte. Menzels Absicht war, seiner künstlerischen Natur gemäß, den Vorgang so darzustellen, wie er sich wohl abgespielt haben mochte. Friedrich Eggers nannte dies damals rationalistisch, weil Menzel mit Verstand zu Werke ging. Dieser allein reichte aber selbst bei Menzels Können nicht aus, zu überzeugen, mit sich fortzureißen.

In beiden Fällen kann man sagen, daß sich die Kunst unter der Herrschaft der Wissenschaft befunden habe und durch diese unfrei geworden sei; daß sie die Wirklichkeit statt der Wahrheit gesucht habe: nicht Christ, den Welterlöser, sondern den Sohn der Jüdin Maria. Im gleichen Sinn arbeiteten viele: die Franzosen Decamps, Fromentin, der Russe Wereschtschagin, der Ungar Munkaczy, die alle die heilige Geschichte als ein Wirkliches darzustellen glaubten, indem sie das Gewand des heutigen Orients oder sonstige echte Kleider über sie hinbreiteten.

Sie haben nicht erreicht, daß man ihnen vorwerfen könnte, ihre Bilder seien eine Maske der Wahrheit. Sie sind keine Fälschung der Wirklichkeit in dem Sinne, daß auf der einen Seite der Vorgang steht, wie er war, auf der anderen das Bild, das sich mit ihm infolge der wissenschaftlichen Genauigkeit und der mechanischen Wiedergabe der Wahrheit deckt, außer darin, daß es eben nicht der Vorgang selbst, sondern sein Abbild ist. Man wird nie in Zweifel darüber sein, daß man vor sich ein Bild hat und nicht den Vorgang selbst. Zeuxis malte angeblich eine Traube so wahr, daß die Vögel nach ihr pickten. Es hat kein kirchliches Bild in uns eine ähnliche Täuschung hervorgerufen.

Oder doch? Der Maler Bruno Piglhein, einer der geschicktesten unter den von Leibl angeregten Künstlern Münchens, nahm den Gedanken der Rationalisten auf. Auch er reiste nach Jerusalem, um zu untersuchen, wie Land und Leute dort beschaffen seien, bevor er daran ging, die Kreuzigung in einem Panorama darzustellen, also das an die Innenwände eines Rundbaues gemalte Riesenbild, das nur von einem erhöhten Mittel zu betrachten war. Ein Panorama ist aber mit aller Gewalt auf den Realismus hingewiesen. Es soll täuschen, es soll die Grenze zwischen Wirklichkeit — dem plastisch gebildeten Vordergrund — und Nachbildung verwischen. Ich sah in Brüssel ein Panorama der Schlacht bei Waterloo mit einem englischen Grenadier-Karee, bei dem die vordersten Gestalten in Gips gebildet, doch mit echten Anzügen bekleidet, die hinteren Reihen gemalt waren. Da ist alle Ästhetik völlig über den Haufen geworfen. Deren Vertreter haben denn auch weidlich auf die in den 1870er und 1880er Jahren in großer Zahl geschaffenen Panoramen geschimpft. Jeder, der künstlerisch empfand, bemerkte trotzdem, daß ein Panorama sehr wohl ein Kunstwerk sein könne. Erreicht wurde also nur die Erkenntnis, daß die dies leugnende Ästhetik falsch sein müsse. Piglhein, der durch ernste religiöse Werke, wie durch die leichte Hand im Malen auch lustiger Dinge zu Ansehen gelangt war, packte viele, riß viele durch seine rationalistische Darstellung hin. Denn er rief in der Wiedergabe Jerusalems in seiner ganzen Großartigkeit, in der Echtheit der landschaftlichen Stimmung den unwillkürlich sagenbildenden Geist auf. Wie draußen auf Golgatha dem gläubig Erregten selbst der Lärm trinkgelddurstiger Orientalen nicht die Sehnsucht vertreiben kann, zurückbildend in den ungeheuren, vor neunzehn Jahrhunderten sich hier abspielenden Vorgang sich zu versenken, so störte die Beschauer dieser Bilder nicht, in die von Piglhein gemalte düstere Stimmung versetzt, die Nebenfrage von Kleidung und Gerät und noch viel weniger das Gefühl, daß sie einer wahrheitlichen Schilderung gegenüberstehen; nicht Rationalismus, noch Realismus.

Ich sah das Panorama in München und sah dort Geistliche und — fast möchte ich sagen — Pilger in stummer Bewunderung und Andacht. Die stärkste Absicht auf Realismus, auf eigentliche Täuschung, also auf das, was stets als das verächtlichste und törichteste in der Kunst galt, hat also nur auf den, der sich solcher ästhetischer Gesetze bewußt war, störend gewirkt. Die Gesetze waren also wieder nur ein Hindernis, Kunst

zu würdigen. Die von ihr gesteckten Grenzen waren vom Wert der alten Schlagbäume: Verkehrshindernisse, aufgestellt zum Vorteil der geldheischenden Staaten.

Die Kleiderfrage, die so vielfach von den Bildhauern behandelte, greift auch hier ein. Jene, die Christ als Orientalen malten, haben wohl das sachlich Richtige gefunden. Ob aber dies für uns die Wahrheit ist, bleibt noch eine offene Frage. Wirklichkeit und Wahrheit decken sich auch hier nicht. Jene Bilder geben gewiß vortrefflich den Heiland wieder, an den die zwischen Algier und Konstantinopel heimischen Christen glauben können. Zu uns spricht die neumodische orientalische Welt so wenig die Sprache der künstlerischen oder religiösen Überzeugung als die abgedroschene italienische des 15. Jahrhunderts. Unser Unglück ist, daß unsere eigene Zeit sich zu wenig harmlos zu geben vermag, zu sehr unter der Herrschaft der Geschichtswissenschaft steht, als daß wir es machen könnten, wie die großen religiösen Meister vergangener Zeiten, bis auf Tiepolo hinab, die biblische Vorgänge in ihre eigene Zeit versetzten. Die alten Juden, die in den orientalisierenden Bildern erscheinen, mögen echt aus Jerusalem stammen. Ich sehe in ihnen nur Juden von heute in alter Tracht, während ich in den Bildern der idealistischen Schule meist nichts sehe als von früheren, größeren Eindrücken Abgeleitetes und schön frisierte Heiligenmodelle mit sorgfältig eingefettetem Bart. Gegen die Verknüpfung von Religion und heutigem Tagesleben wehrte sich aber die Kunst wie die Theologie als Herabwürdigung des Heiligen und leider die protestantische Theologie nicht minder als die katholische; obgleich man doch einsehen sollte, daß in eine Laienkirche die priesterliche Absonderung der Kunst, wie sie Overbeck anstrebte, nicht passen will.

Aber andererseits konnte sich eine ernste Kunst nicht an Auffassungen festnageln lassen, von denen sie wußte, daß sie einfach falsch sind, hervorgegangen aus verzeihlichen Irrtümern einer weniger unterrichteten Zeit. Fragen wie die nach der geschichtlichen Wahrheit, brauchten um der Kunst willen gar nicht aufgeworfen zu werden. Waren sie es aber, so heischten sie Antwort. Wohl konnte man sich der Alten freuen, obgleich man wußte, daß sie irrten. Konnte man aber mit dem Bewußtsein, die Unwahrheit wenngleich in Nebendingen zu geben, an Heiliges herantreten? Hermann Kaulbach, A. Keller, O. Wolf, G. Fugel, Ernst Zimmermann und so viele andere mehr, jeder versuchte in seiner Weise das Örtliche, Volkstümliche Palästinas zu ergründen, die biblische Erzählung dadurch glaubwürdiger darzustellen, dem modern Gebildeten näher an die Seele zu rücken.

Die Maler wußten sehr wohl, daß mit dem Rocke nicht Christ's Wesen getroffen sei; ihnen war klar, daß sie seine Gestalt nochmals durchdenken und ausdenken müßten, indem sie ihn anders, mehr ihrem Wesen gemäß gaben als die früheren. Es hat keiner einfach ein Modell abgemalt, wie man ihnen wohl vorwarf; wenigstens keiner, der irgend etwas im Kreise der Künstler galt, hat sich begnügt mit dem, was er in der Natur sah. Jeder mußte von der Natur ausgehen, vom Menschen, da er den Menschen im Gottessohne zu schildern hatte. Jedem lenkte leise die Gewöhnung die Hand. Einst, im frühe-

ren Mittelalter, schwankte man in der Darstellung Christi. Der eine bildete ihn bartlos, der andere im Vollbart; der mit lockigem, jener mit straffem Haar; der griechisch, jener als Juden. Die irdische Gestalt des Herrn, sagt der heilige Augustin, wird in tausendfach verschiedener Weise vorgestellt und abgebildet, obgleich sie nur eine war, welcher Art sie auch gewesen sein mag. Die Macht der Überlieferung war im 19. Jahrhundert so groß, daß meines Wissens kein deutscher Künstler es unternahm, z. B. auf die ältere antikisierende Auffassung zurückzugreifen. Uhde bildete Christus einigemal bartlos. Er tat es, ohne die Grundgestalt des überlieferten Hauptes wesentlich zu verlassen.

Wohl aber wurden alle Kräfte eingesetzt, in den Kopf das Können der Zeit zu legen; den sorgenden, denkenden, lehrenden, beglückenden, leidenden, hoffenden und glaubenden Menschen in ihm zum Ausdruck zu bringen, und zwar alles dies ohne die nun einmal anerkannte Grundform ganz zu beseitigen, in der Absicht, dem Bilde des Heilands die nun einmal feststehende Kopfbildung zu wahren.

Das Judentum war eine Volksreligion, eine abgeschlossene Zivilisation, wenn man darunter die Einheit in Wollen, Hoffen und Handeln, in Sitte und Gewohnheiten, Sprache und Glaube bei einem Volke versteht. Das Christentum schafft nicht, wie Graf Gobineau meisterhaft ausführt, noch vermindert es die Anlage zur Zivilisation. Es hat die Eigentümlichkeit, sich mit jeder vermischen zu können. Der Chinese wie der Eskimo, der Mongole wie der Deutsche können Christen werden, ohne daß sich ihre Zivilisation ändert. Das Christentum stellt große Gesetze der Moral auf, ändert aber nicht die gesellschaftlichen Zustände. Die christliche Kirche ist daher nicht die Kirche eines Volkes, sondern eine allgemeine Kirche. Ihr Gott ist nicht der der Juden in deren Sinne, nicht ein Stammesgott, der die Weltherrschaft erlangte, sondern er ist der Weltgott. Christ ist nicht der Sohn des Judengottes, sondern der Sohn des Weltenschöpfers. Er steht über Volk und Zeit.

Daher kamen ernste Künstler zu der Erkenntnis: er ist der Unsere. Wollen wir Deutsche ihn finden, so müssen wir ihn im Deutschtum suchen. Die rationalistische Wissenschaft bringt uns den Herrn nicht; mit dem Erklügeln, mit der Wirklichkeit ist nichts getan; es muß eine Wahrheit von innen heraus gesucht werden. Und die gesteigerten Menschen können wir nur finden in der Steigerung dessen, was in uns selbst als Höchstes wohnt. Das Menschheitsziel liegt für den Deutschen in der Vollendung deutscher Tugenden. Als Deutschen suchte Christ der Düsseldorfer Eduard von Gebhardt.

Die Kunstgeschichte also gab keine klare Antwort darauf, wie es mit der Kleiderfrage bei der Darstellung biblischer Vorgänge zu halten sei. Man müsse denn des spanischen Malers Pacheco im 17. Jahrhundert erschienenes Buch als geeignet zur Belehrung betrachten oder Umschau unter den Reliquien katholischer Kirchen halten. Pacheco regelt den künstlerischen Ausdruck durch die Vorschriften der Inquisition. Gebhardt sagte sich nun als Protestant, daß, wie uns die Bibel in Luthers Sprache überkommen sei, die biblischen Vorgänge uns im Gewande jener Zeit am eindringlichsten werden. Er hielt

sich an deren Realismus, und wußte, daß dieser auf seine Zeitgenossen bereits als Idealismus wirkte. Wollten die Künstler damals sachlich so zutreffend als möglich wirken, um die Glaubenswahrheiten auch als Kunstwerke glaubwürdig zu machen, so hoffte auch er, indem er an eine realistische Zeit anknüpfte, wahr in künstlerischem Sinne sein zu können, ohne modern werden zu müssen in Äußerlichkeiten, wie es Schnitt und Farbe der Kleidung sind. Es handelt sich in den tiefsten künstlerischen Fragen um ein Umgehen des modernen Gewandes bei durchaus moderner Absicht.

Es ist, sagte O. J. Bierbaum, als ob Gebhardt, unfroh der deutschen Gegenwart, das eigentliche Land, die eigentliche Zeit der Deutschen mit der Seele gesucht habe, eine Zeit größerer Einfalt und noch reicherer Form; eine Zeit größerer Herzlichkeit, sprechender in äußerer Schönheit. Die christliche Heilsgeschichte dichtet er in die Zeit, in der das deutsche Wesen die Herrschaft und die Leitung über die Kulturwelt hatte. Und Hermann Helferich erklärt Gebhardts Gedankengang so, daß er die heiligen Geschichten in der uns von den alten Meistern her vertrauten flanderischen und Nürnberger Tracht und Umgebung darstellte, um durch Fremdartiges nicht zu stören. Und dieser Ausweg sei so übel nicht, da wir einerseits kaum bemerken, daß dies ein erklügelter Ausweg sei, so sehr ergreift uns die allgemein menschliche Seelendarstellung; und andererseits, weil wirklich Flandern und Nürnberg immerhin näher lägen als Algier und Palästina, und auch die heiligen Figuren uns dadurch näher kämen. Freilich sagt Helferich nicht genau, wenn er von „uns" spricht, wen er meint. Sicher sich selbst und die ihm Nahestehenden, die gewöhnt sind, alte Bilder zu sehen. Aber wie viele sind dies im deutschen Volk! Der Ausweg ist gut, aber nur für die Kenner ganz gut. Er ist und bleibt ein Ausweg.

Zum Glück trifft Helferich nicht das wesentliche von Gebhardts Kunst. Diese liegt innerhalb der Zeit, seine Gestalten sind von der strengsten Absicht auf Wahrheit durchdrungen. Das Drum und Dran ist aus dem 16. Jahrhundert, das Bild selbst, alles, was eigentlich künstlerisch ist, stammt aus der zeitgenössischen Wahrheit. Es steckt wohl ein wenig Sittenbild darin, es ist ein Zug religiösen Genres damit verknüpft. Der tote Christ liegt in einem Zimmer der Lutherzeit, um die Leiche bemüht trauernde Menschen aus unserem Jahrhundert in den Kleidern jener: Eine wunderliche Vermischung der Gedanken, ein wunderlicher Trost für unsere Zeit, daß sie sich zwar die Umgebung Christ's aus sich selbst heraus vorzustellen vermag, doch nur im Gewande einer anderen. Es ist das Zagen vor dem Bruch mit der Überlieferung, die Furcht vor dem Kampf mit dem alten Idealismus, die Unfreiheit im Wollen der Sache selbst. Das, was Gebhardt über viele erhebt, ist aber die Tiefe seiner Wahrheitsliebe. Er hat öfter seine Studien ausgestellt. In ihnen lernte man ihn lieben und verehren. Er nahm in seiner Weise das Christentum als das Evangelium der Armen, nicht als das der schönen Leute. Er suchte nach den Köpfen, nach den Menschen, denen das Christentum eine Pflicht der Liebe und ein Trost in Leiden war, und er fand dort nicht die idealen, der Zufälligkeiten ent-

behrenden Gestalten. Arbeit und Not verschönen den Menschen nicht; Fleiß und Geduld ziehen ihre Falten in die Gesichter; der innerliche Kampf und sein Sieg, die innerliche Ruhe sprechen sich im Knochenbau des Kopfes, das Schaffen wie das Beten in der Gestaltung des Körpers aus. Die schöne Seele in schönem Körper ist griechisch; die fromme Seele in durcharbeitetem Körper ist christlich und deutsch. In Gebhardts Bildern ist trotz allen sonderbaren Verklausulierungen im äußeren Erscheinen eine tiefe Ehrfurcht vor dem Wirken des Christentums, vor der innerlichen Erlösung, die es dem unter der Last des Lebens Gebeugten bot.

Vielfach hat sich Gabriel Max mit den Aufgaben christlicher Malerei beschäftigt. Als Maler hat er sich stets zu den Realisten gehalten, selbst in den Tagen, da seine Genossen in der Pilotyschule jüngerem Realismus scharf entgegentraten. Man soll die Künstler nach ihren starken, nicht nach ihren schwachen Seiten betrachten. Die so beliebten hübschen Mädchenköpfe, mit denen Max den Kunstmarkt versah, gehörten nicht zu seinen ernsten Schöpfungen, mögen sie noch so feierliche Namen tragen. Er suchte mehrfach sich in seiner Weise die Wunder zurechtzulegen, sie erklärend zu verstehen. Wolfgang Kirchbach hat ganz recht, wenn er ihn von spiritistischen, somnambulen und hypnotischen Lehren berührt darstellt, wenn er in seinen Bildern Christ als eine Art Heilmagnetiseur erkennen läßt. Als die Hypnose zuerst von einem gewissen Hansen 1876 in den Tingeltangels für Geld gezeigt wurde, erklärte sie der gesunde Menschenverstand einfach für Schwindel. Später führte man sie auf gewisse körperliche Zustände zurück, die die Erweckung einer Vorstellung durch eine andere bei gewissen Menschen erleichtern und diesen dem Willen eines anderen untertänig machen. Man hat eingesehen, daß Tatsachen hier im Spiele sind, und daß diese wieder auf anderen Tatsachen beruhen. Man hat diesen gelehrte Namen gegeben und den früheren Schwindel nun als wissenschaftliches Gesetz bezeichnet. Klüger geworden über das Wesen der Hypnose ist man meines Wissens dadurch nicht. Aber der Maler sah sie wirksam und erkannte die Erscheinung der Menschen unter der Wirkung des neuen Wunders, eines Wunders mehr, das nicht dadurch aufhört eines zu sein, weil man seine Wirkungen in gelehrte Fächer gebracht hat. Max suchte die vor seinen Augen sich abspielende Form der Wunder für die der christlichen Urzeit zu verwerten. Die Mutter Gottes wurde mehr und mehr eine bleichsüchtige somnambul angelegte Frau, die einen nervösen Sohn zur Welt gebracht hat, so schildert Kirchbach Maxens Kunst. Denn das Haar des Tote erweckenden Jesus ist ganz dünnfaserig geworden; alle Wunderkräfte scheinen in seine Handnerven übergegangen zu sein; er erhält ganz das Gepräge unserer Hypnotiseure, die sich durch die peripherischen Nervenaufregungen ihrer Heilmethoden künstlich das Nervensystem schwächen. Der Ausdruck der Madonnenaugen wird rätselhaft, die Pupillen erweitern sich wie bei Kurzsichtigen, aus den heiligen Figuren ist ein Geschlecht von wundersamen Hysterikern und Mondsüchtigen geworden, während sie bei Michelangelo und Rubens von derbester Gesundheit strotzen.

Rein künstlerisch, fährt Kirchbach fort, ist sicher außerordentlich viel Eigenartiges entstanden. Ein Versuch eines geistreichen Mannes mehr den höchsten Aufgaben seines Schaffensgebietes gerecht zu werden! Denn Max blieb nicht bei der Erfahrung stehen, die er in der séance machte. Das Wundersame suchte er zu steigern; das Schwache, Krankhafte, Schattenartige zu vertiefen; dem Überirdischen auf einem neuen Wege künstlerisch gerecht zu werden. Man kann daran zweifeln, ob der Weg der rechte ist; aber man sieht an der Vielseitigkeit der Versuche das Bedürfnis der Zeit, über den ihr zur Last gelegten Materialismus mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln hinauszukommen. Das Mitkämpfen um die Vorwerke der höchsten Kunst scheint mir eine würdigere Tätigkeit als das Schmälen darüber, daß trotz allen Stürmens die Feste selbst noch nicht erobert wurde. Denn dieser Materialismus kann nicht durch Ablehnung, sondern nur durch Überwindung aus sich selbst heraus besiegt werden.

Daß dies geschehe, daran hat auch Uhde eifrig mitgewirkt. Auch er hat die Aufgabe nicht zum widerspruchsfreien Abschluß gebracht, aber er hat einen guten Kampf gekämpft. Man hat die Apostel in Uhdes Abendmahl eine Verbrecherbande genannt und sich über ihre Häßlichkeit entsetzt; man sagte, er habe sich die Modelle von der Straße zusammengelesen und sich nicht einmal die Mühe gegeben, sie der Tracht nach in die Vergangenheit zu versetzen, sondern sie gemalt, wie er sie aus dem Schmutz aufgeklaubt habe. Das ist einfach nicht wahr. Gerade die Geistlichen werden gut tun, sich die Gesichter genau anzusehen. Es sind freilich keine schönen Männer. Auf solche ist aber auch Christ nicht ausgegangen, als er unter den Fischern und Bauern seine Nachfolger suchte. Es sind ausgearbeitete Köpfe. Aber wer etwas menschenkundig ist, der vergleiche sie — nicht mit jenen Lionardos, der selbst ein Neuerer war — sondern mit den Aposteln der idealistischen Schule des Plockhorst, Hofmann und anderer, und frage sich ehrlich: wenn du darauf ausgehst, Männer zu suchen, nicht um mit ihnen Staat zu machen, sondern um Gehilfen zu finden, die mit dir in schwerer geistiger Arbeit selbstentsagend wirken sollen, die sich ganz hingeben sollen an ihre hohe Aufgabe bis in den Tod, wirst du als Seelenergründer jene mit den wohlgepflegten Gewändern und gescheitelten Locken, jene auf äußere Würden haltenden, „bärtigen Männer mit Gewand" wählen, über die schon Rietschel höhnte? Wirst du nach den kunstgerecht gepflegten Händen entscheiden? Oder wirst du diese sorgen- und lebenserfahrenen Leute vorziehen? Wirst du die wählen, die so manierlich zu sitzen wissen, oder jene, die mit arbeitschweren, des Ruhens entwöhnten Händen so wuchtig auf den Tisch sich stützen, die den Kopf in die Faust begraben im Horchen auf das Wort? Ist hier die Schönheit nicht ein Hohn auf den Ernst?

Sie tragen schöne Gewänder, die Apostel der Idealisten. Umsonst habt ihr, sagt der Evangelist, das Himmelreich empfangen, umsonst gebt es auch; ihr sollt nicht Gold noch Silber noch Erz in euern Gürteln haben, auch keine Tasche zur Wegfahrt, auch nicht zween Röcke, keine Schuhe, auch keine Stecken. Denn ein Arbeiter ist seiner Speise

wert! Nicht zween Röcke, wiederholen die anderen Evangelisten. Welchen Einfluß haben diese Worte auf die Welt gehabt! Wie mühten sich die Mönche, ihnen durch ein härenes Gewand gerecht zu werden! Und doch wirft man Uhde vor, daß sein Gewand nicht der hohen Träger würdig sei; und doch sind wir gewohnt, die Apostel im sauberen, wollenen Unterkleid und Oberkleid zu sehen, in blau, rot, gelb leuchtenden, augengefälligen Farben. Und hier ein fahles Grau, ein ungefälliger Schnitt! Mit Vorsicht vermied Uhde im Abendmahl die Tracht unserer Zeit, ohne dabei die irgend einer früheren nachzuahmen. Gerade die Überwindung der Kleiderfrage dadurch, daß er sie umging, daß er ein ganz unscheinbares Gewand wählte, ist ein Schritt zur Befreiung von einer den Eindruck störenden Fessel. Aber die nicht heiligen Gestalten sind die des heutigen Volkes; nicht des sonntäglich aufgeputzten, nicht des eleganten Städters oder des interessanten Kostümbauern, sondern wieder die unauffälligsten. Uhde suchte in seiner Weise die heiligen Geschichten einerseits aus dem Kreise gedankenloser Herkömmlichkeit oder wissenschaftlicher Tüftelei herauszuziehen, indem er die Unbefangenheit der Alten aufnahm, die eigene Zeit malerisch zu verwerten. Das hatte man so lange ersehnt und dann, als es kam, für eine Ungeheuerlichkeit erklärt. Aber ich habe es an solchen, die sich in Uhdes Bilder hineinlebten, die es versuchten, ihnen gerecht zu werden, nur zu oft erlebt, daß der Meister sie für sich gewann.

Aber mit der anfangs gewahrten Vorsicht war auf die Dauer wieder nur ein Ausweg gefunden. Es mußte die Wahrheit bekannt werden. Es kamen die Bilder, in denen die Jungfrau am Arm Josefs im Kleide unserer Zeit durch die gaserleuchtete Schneenacht nach der unwirtlichen Stätte ihrer schwersten Stunde wankte. Die Wahrheit forderte diese letzte Folgerung.

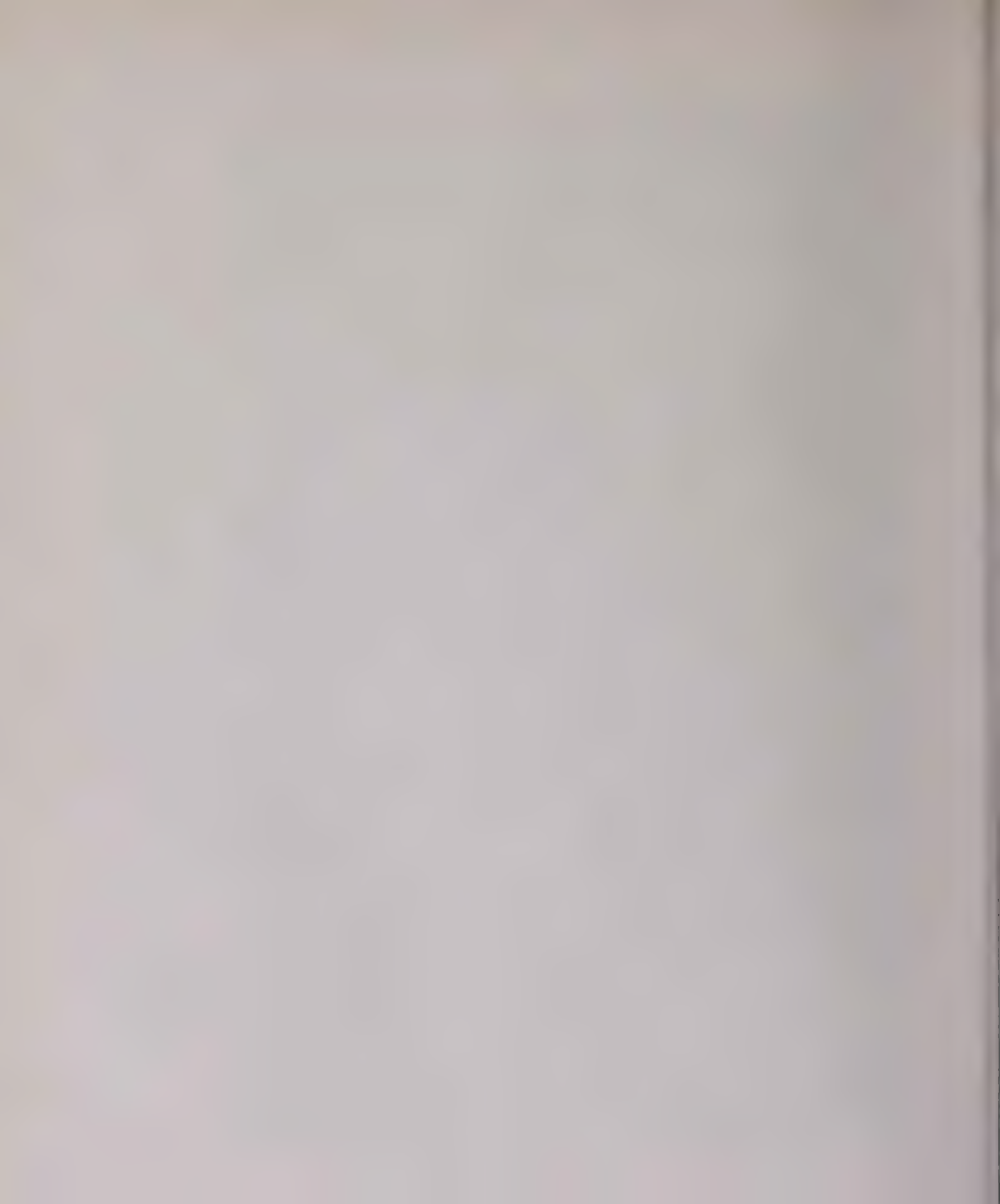
Es handelt sich nicht darum, zu erklären, Christ sei in unsere Zeit eingetreten, seine Zeit decke sich mit unserer. Der aufrechte Mann des 19. Jahrhunderts konnte nur in seiner Zeit das Wahre finden, da er nur dieser unbefangen gegenüberstand. Uhde tat nicht, als halte er seine Bilder für geschichtlich richtig; er sagte nur, diese geschichtliche Richtigkeit ist gleichgültig neben der höchsten Frage der Kunst, der künstlerischen Wahrheit. Wir müssen die Empfindungen, die wir durch das Bild erwecken wollen, auf Erlebtem, aus Gegenwärtigem aufbauen, sollen sie wirksam sein. Mit dem an Fremdes sich lehnenden Idealismus kommen wir nur zum lebenden Bild, das gefällt, das rührt. Wollen wir die Herzen tiefer packen, sie erschüttern, so müssen wir sie dort treffen, wo ihre Lebenserfahrungen sitzen. Das Christentum hat seinen Weg nicht gemacht, weil es schön ist, sondern weil es die Liebe ist.

Die Geistlichen fanden in diesen Bildern zu wenig des Göttlichen; sie sahen zu sehr den Menschen, nicht sein Urbild, das Ideal. Bleiben sie auf diesem Grundsatz stehen, so führt ihr Weg zur Feststellung des Typus. Dann muß die Kunst die Fahne streichen, dem Byzantinertum Pinsel und Meißel in die Hand drücken. Denn sie k a n n nur den Menschen darstellen, das sinnlich Wahrnehmbare. Will die Kirche ihre Dienste, so muß



FRITZ VON UHDE: DAS ABENDMAHL

Verlag von Franz Hanfstaeng



sie damit rechnen. Das Judentum ist kunstfeindlich, der griechische Idealismus in der christlichen Kirche ist es kaum minder, denn er ist für sie der Kunststillstand.

Viele, solche die vom kirchlichen und solche die vom idealistischen Standpunkt Uhdes Bilder betrachteten, fanden sie sozialdemokratisch. Der frühere Rittmeister bei den sächsischen Gardereitern und Sohn des Präsidenten des evangelisch-lutherischen Landeskonsistoriums in Sachsen hat schwerlich je in seinen kirchlichen und politischen Ansichten geschwankt. Kirchbach nennt seine Gestalten Fabrikarbeiter, Sachsengänger, Landarme. Uhde habe, als er sein malerisches Armenevangelium gab, des Spruches sich erinnert: Ich kam nicht einzuladen die Gerechten, sondern die Sünder zur Sinnesänderung. Kirchbach stellte seine Kunst in Verbindung mit der Partei Stöckers, die die Armenfrage und die soziale Frage mit Hilfe des Christentums lösen wolle, als einer sozialen Botschaft. Er traf damit Uhdes Absicht wohl besser als die Geistlichen. Sie ist sozial, weil sie modern ist. Seine Bilder sind nicht zur künstlichen Verehrung oder gar zur Anbetung geschaffen; sie verwahren sich aber auch dagegen, lediglich ästhetische Reize bieten zu wollen. Die Religion mußte erfahren, sagt Vischer, daß sie an der Kunst eine Verräterin in ihrem Hause aufgezogen hatte. Die Götterbilder wurden schöner und schöner; und man mußte sich überzeugen, daß sie in ihrer vollendeten Schönheit nicht die Erbauung fördern. Das heißt: wenn einer sich von einem Gottesdienst erbaut glaubt, der sich den reichsten Schmuck der Künste anlegt, so möge er sicher sein, es ist zum größten Teil Kunstfreude, die er empfindet. Diese aber stimmt nicht religiös. Dem strengen Ernst der Religion gegenüber ist die Schönheit zerstreuend. Schönheit sehen ist etwas ganz anderes als im tiefen, dunklen Versöhnungsdrang eine Bildgestalt verwechseln mit einer Person, die es gibt, die da ist, an die man hinbeten kann. Die Sixtina hat nach Vischer nur gewonnen, seit sie aus der Kirche in ein Museum kam. Dort wurde sie, sagt er, als Götzenbild angebetet, hier betrachtet sie der ärgste Ketzer mit höchster Erhebung der Seele. Nicht das anzubetende, sondern das innerlich erhebende Bild sucht Uhde. Er bekämpft jenen Verrat der Kunst am Glauben, indem er an Stelle der Schönheit die Wahrheit zu setzen trachtet, den in Formen eingesenkten, eingezauberten Lebensgehalt. Er will weder die zerstreuende noch die zum Gebet reizende Schönheit, nicht das griechische Ideal und nicht den Götzen. Er will, daß Christ seine Wirksamkeit dem Beschauer vorlebe, damit er sie durch die Kunst innerlich begreife, von ihr ergriffen werde. Und dazu braucht er die Anknüpfung an das Leben, an das, was uns selbst bewegt, an unsere eigene Zeit.

Der gesunde Menschenverstand freilich war gegen ein Bild, auf dem der Heiland in das Zimmer eines modernen Arbeiters tritt, an einen Tisch, über dem die Petroleumlampe hängt. Die Becher der Kunst aber wird man vergeblich mit dem Fluten des Verstandes zu füllen suchen. Die Sixtina kann nicht auf Wolken stehen, wenn sie so körperlich gebildet ist, wie Raffael sie malte; die Heiligen können es noch weniger; das Christkind hat Körperformen, die unkindlich sind; es ist eine Torheit, Raffael zu glau-

ben, daß der heilige Sixtus im Himmel im Kirchenornat hinter einem grünen Vorhang kniee und seine Krone auf das Fensterbrett unter diesem gestellt habe. Kurz und gut: nach dem gesunden Menschenverstand ist das ganze Bild eitel Unsinn; nur ein solcher, den wir zu dulden uns gewöhnt haben. Der Verstand, der gegen Uhde sprach, war im Grunde weiter nichts als Plattheit; es ist gleichgültig, ob der Maler historisch oder nach der Überlieferung treu den Vorgang darstellt, wenn er nur das, was in ihm lebt, erschöpfend wiedergibt, und wenn das Wiedergegebene nur des Malens und Betrachtens wert ist.

Wer ist Richter darüber, daß dies bei Uhde der Fall sei; jener, der nicht ergriffen wird von der Kraft des Bildes, oder der, der ergriffen wird? Eine Predigt ist gut, ob sie gleich viele nicht verstanden, wenn sie nur einen packt. Was einst verkehrt, unschön, feindselig der Menge gegenüber trat, was zu vernichten sie eifrig bemüht war, offenbarte sich später als das Gute. Man hat so sehr gelacht über Richard Wagners Wort von der Zukunftsmusik: Das, was euch jetzt häßlich erscheint, wird euch einst schön erscheinen. Wie viele haben die Wahrheit des Wortes an sich selbst erfahren, wie gewaltig bekundete sie sich an den Völkern! Die Musik blieb dieselbe, die Menschen blieben im Grunde dieselben. Nur die Beziehungen zueinander wandelten sich!

Ob ich Uhde zu hoch nehme? Ich könnte vieler Kenner Wort anziehen, die seine Kunst tiefer einschätzen. Ich spreche hierbei nicht von seinen grundsätzlichen Gegnern. Helferich, einer von jenen, die das Künstlerische in der Kunst am feinsten zu finden wissen, warf ihm in seinem Büchlein Neue Kunst (1887), einem der anregendsten, das in dieser Zeit geschrieben wurde, Eintönigkeit vor. Für die Uhdeschule gebe es nur die Beleuchtung von rückwärts, sie erkenne nur geweißte Wände an, beschäftige sich nur mit Fußboden von Ziegelbelag, nehme als Sessel nur die holländischen Strohstühle mit hohen Lehnen; Menschen gebe es für sie nur mit blassen Gesichtern und mit sehr großen Füßen. Er zweifelte an der Echtheit dieses Naturalismus. Uhdes Natur sei gemischt. Er setze sich grübelnd und absichtlich über den geschichtlichen Sinn hinweg und hoffe, daß die Fehler und Zeitwidrigkeiten von den rein menschlichen Vorteilen, der ungeschichtlich warmen Nähe und Vertrautheit der Figuren gesühnt werden. Helferich störten Anklänge an Altes, daß Uhde am Eigenen zweifelnd auf die italienische Renaissance zurückgegangen sei, das Zimmer des Lionardo aufgenommen habe; er fand im Bilde zu wenig Selbständigkeit und viel weniger Naturkenntnis. Die Köpfe aber seien tief und rührend, das Ganze von feierlicher Wirkung.

Der französische Kritiker André Michel sagte dagegen 1889, Uhde gehöre seinem Vaterlande an; was er ausspricht, hat vollen germanischen Laut; und wenn er etwas aus Frankreich entnommen habe, so nicht mehr als die Franzosen der dreißiger Jahre von den Engländern und Holländern! O. J. Bierbaum führt noch mehr französische Urteile auf. Amédée Pigeon sagt: Uhde hat keinen Geistesvorgänger unter den Franzosen: Es ist der alte deutsche Traum, der erhabene Traum eines Dürer und eines Bach, der

sein Herz erfüllt. Ohne Zweifel hat ihm auch Rembrandt Träume eingegeben, aber sein Werk ist nicht Nachahmung, es ist eine Meisterschaft. Louis Gonse sagt: Uhde ist der größte deutsche Maler, wohlverstanden nach Menzel; aber Menzel gehört der Vergangenheit an und Uhde stellt die Zukunft dar! Und nicht nur das Deutsche, sondern auch das Unkatholische sahen die Franzosen deutlich. Es kommen die Bilder, sagt einer von ihnen, aus dem Lande der Lollharden, aus einer Schule, in der man ebenso die Natur selbst beobachtete, wie man die Bibel selbst las.

Immer erbitterter wurden die Angriffe auf den Künstler, als er, in seiner Bahn ruhig fortschreitend, die wichtigsten Vorwürfe der heiligen Geschichte im Geiste unserer Zeit darzustellen wagte. Denn ein Wagnis ist es nach jeder Seite, ein solches, das nur ein sehr frecher oder ein von der Kraft seines Ernstes tiefüberzeugter Mann unternehmen kann. Eine der vornehmsten Offenbarungen von Uhdes malerischem Sinn scheint mir seine Heilige Nacht. Wer einmal mit wirklich sehenden Augen durch das Halbdunkel dieses Bildes gewandert ist, der hat aus ihm eine wunderbare Klarheit mit heimgenommen. Hier ist ihm die volle Aussöhnung mit der Wirklichkeit gelungen; hier findet der sich ohne Vorurteil Darbietende den echten Frieden, den hohe Kunst zu geben vermag. Man hat das Bild, als es vor der Öffentlichkeit erschien, eine niederträchtige Blasphemie, die Jungfrau eine Dirne genannt, die die Frucht ihrer Gemeinheit in einer Spelunke ans Leben brachte. Und man hat damit wacker geurteilt. So urteilte wohl der Pharisäer, wenn man ihm, auf den aus dem Elend Hervorgehenden hinweisend, den Heiland verkündete; so ist es wohl die Absicht der Bibel, daß sich die Gecken der Gesetze, sei es der pharisäischen oder der ästhetischen, über die zu den Tiefen der Menschheit sich niedersenkende Botschaft erhaben fühlen sollen; so urteilte wohl auch der Römer, der Grieche über die jungfräuliche Mutter, die im Stalle gebar.

Der aber, der sich an Rembrandt im Sehen geschult hat, wird mit Staunen erfüllt von der Feinheit der künstlerischen Empfindung, dem bläulichen Dämmern in dem unwirtlichen Gelaß, dem unsicheren Streiten der schwachen Lichtquellen untereinander um die Herrschaft über den nächtlichen Dunst im Raum, dem langsam sich erhellenden Schein über dem Chor der Engel, der ein Chor von armen Kindern ist, die das Kind, den Erlöser begrüßen. Dies alles ist im Bilde, ist da in außerordentlicherem Reichtum; es kommt freilich nur für den heraus, der es sucht. Aber wer es fand, dem steht es in unanfechtbarer Herzlichkeit stets vor Augen.

Wie rasch hatte sich der Naturalismus, den noch Fiedler in der Feststellung der Wirklichkeit, in einer falschen, armseligen Gelehrsamkeit enden sah, ganz verändert! Wohl plagten sich viele, einen Eindruck wiederzugeben, den sie in der Natur sahen, fanden sich befriedigt in der Bewältigung dieser künstlerisch hochstehenden Aufgabe. Aber die Absage an den Inhalt war nicht erfolgt. Im Gegenteil, das Ringen um ihn, ebenso wie jenes um die ideale Form sollte erst recht beginnen, gerade durch den Realismus.

Die jüngere Kritik nahm sich mit ähnlicher Leidenschaft, mit der die ältere sie be-

kämpfte, des jungen Realismus an. Sie suchte ihn auch ästhetisch zu begründen, für sein Gefallen einen Grund zu suchen. Die eigentümlichste Erscheinung dürfte hierin der Dichter Arno Holz sein. In seinem 1891 erschienenen Buch Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze dachte er zunächst an die Dichtung, ließ es aber auch an Seitenblicken auf die Kunst nicht fehlen. Er wendete sich gegen Zola, diesen überbietend. Kunst ist die Natur, gesehen durch ein Temperament, hatte Zola gesagt und dabei noch den entscheidenden Ton auf das Temperament gelegt. Holz meint, die Kunst habe das Bestreben, wieder Natur zu sein, sie erreiche dies nach Maßgabe der jeweiligen Bedingungen ihres Entstehens. Und dabei ist er der Ansicht, daß die Kunst steige, je mehr sie Natur werde und je weniger die Bedingungen hervortreten. Man sieht eine neue Feststellung der schöpferischen Absicht in der Form eines Gesetzes. Der Naturalismus geht hier auf die völlige Unsichtbarmachung des Künstlers im Kunstwerk aus. Er soll nicht den Spiegel der Natur abgeben, sondern zur Fensterscheibe werden, durch die man die Natur sieht. Dieser hier mit besonderer Klarheit ausgesprochene Gedanke ist für die Kritik der Zeit maßgebend. Er überbietet Taines und Zolas Ansichten durch die Entschiedenheit, mit der der Natur das Vorrecht gewahrt ist. Nicht das ist hier von Wichtigkeit, ob Holz mit seiner Ansicht recht hatte oder nicht, ob er sie später noch aufrecht hielt, oder nicht. Vielmehr ist das entscheidende, daß die volle Absage von der romantischen Ästhetik alsbald darauf hindrängte, sich zu einer neuen Lehre zusammenzuballen, die neue Kunst grundsätzlich zu erklären.

Die Anschauung, daß die Wahrheit das Grundwesen aller Schönheit enthalte, tritt nunmehr in den Werken der Künstler hervor. Es beginnt eine Zeit des Durchsuchens der Welt nach neuen und doch wahren Eindrücken, eine Zeit der Wagnisse, das bisher der Kunst am fernsten Liegende wahr darzustellen, das im Leben als häßlich Empfundene im Bild durch Wahrheit als ein Schönes wirken zu lassen. Die ältere Kritik und die große Menge der Beschauer war empört über das, was sich ihr darbot. Die Künstler selbst bekämpften einander in noch nicht dagewesener Heftigkeit. In München kam es zu einem Bruch, indem sich einige, zumeist realistische Künstler von der Kunstgenossenschaft trennten und, bald andere um sich sammelnd, seit 1893 als Sezession selbständig ausstellten. Ähnliches war in Paris, in New York, in London vorausgegangen; in Berlin, Dresden, Karlsruhe und eigentlich überall, zuletzt in Wien vollzog sich die gleiche Scheidung. Gegenüber standen sich anfangs zumeist die Maler der Pilotyschule und die Realisten Liebermannscher Richtung. Zwischendurch quirlten die Sonderbestrebungen verschiedenster Art.

Es wurde mit schwerem Geschütz hin und her geschossen. Die Jahre der größten Heftigkeit dürften die zwischen 1891 und 1894 gewesen sein. Der Maler Wilhelm Trübner, der zwar kein Hellmaler, wohl aber einer der feinsten und kraftvollsten Nachbildner des Tones in der Natur ist, Leibl verwandt in der tiefen, gesunden, erwärmenden Farbe, war einer der ersten, die in der Schrift Das Kunstverständnis von heute, den

Kampf aus den Zeitungen in besondere Druckhefte verlegten. Wohl ein Dutzend ähnlicher Bücher setzte den Streit fort. Der Zorn wuchs; die Schriften haben zum gegenseitigen Verständnis wenig, um so mehr zu gegenseitiger Erbitterung beigetragen. Auch in Richard Muthers Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, die 1893 erschien, wirkt die Kampfstimmung noch entscheidend nach. Jedenfalls aber tat dieses ausgezeichnete Buch vorzügliche Dienste. Es belehrte wenigstens die Welt über die Vorgänge in allen Kulturländern, über den inneren Zusammenhang der Bewegung; es erklärte sie als geschichtlich geworden, nicht auf der Willkür Einzelner beruhend. Muther beurteilte die einzelne Erscheinung aus der Kenntnis der Gesamtkunst. Er schrieb rasch, und tat gut daran. Denn er mußte bei dem raschen Fortschreiten der Zeit fürchten, daß seine Ansichten sich während des Schreibens ändern werden. Seine Schwäche liegt darin, daß er einen Standpunkt zur ganzen Kunst zu erlangen suchte, noch geistig über ihr stehen wollte, sich scheute anzuerkennen, daß auch er nicht still stehe, sondern sich geistig bewege; daß also das Bild, so wie er es von der Kunst zu geben versuchte, notwendigerweise alljährlich ein anderes werden muß. Das Buch erfuhr heftige Angriffe, nachdem es mit Recht außerordentlich gefeiert worden war. Erst durch Karl Woermanns vornehmes Buch Was uns die Kunstgeschichte lehrt kam ein ruhiger Ton in die Besprechung. Karl Neumanns Kampf um die Neue Kunst und einige ähnliche Schriften halfen an der Besänftigung durch Verständnis weiter arbeiten. Die Gegner des Realismus setzten diesem zumeist einfaches Nichtverstehen entgegen. Ein kluger Mann wie der Museumsdirektor Aldenhoven in Köln war der Ansicht, so wie die Neuen malen, habe er als Quartaner seinen Tuschkasten verwendet. Er hielt deren Schaffen einfach für Schmiererei. Der Herausgeber der geachteten Zeitschrift Die Grenzboten, I. Grunow, glaubte einen hinreichenden Bericht über die Sezession und deren Wirken zu geben, wenn er erzählte, beim Hinausgehen aus der Ausstellung habe ein anderer ihm als Ergebnis seiner Kritik zugeraunt: Lausbuben! Die Zeugnisse lassen sich dutzendweis anführen, daß ruhige Männer der festen Überzeugung waren, es handle sich um eine Anzahl Bösewichter und Verführter, die aus ganz unbegreiflicher geistiger Verworfenheit der Schönheit den Krieg erklärt und ihre Grundlage, den Inhalt, in einer Erbitterung erregenden Weise bekämpft hätten. Die älteren Maler hielten die Neuen für Burschen, die nichts Rechtes gelernt haben und nun durch Unverschämtheit Aufsehen erregen wollten. Sie sahen in ihrem Vorgehen nur die Frechheit der Unfähigen, die sich über das Schaffen ehrlicher Arbeit hinwegsetzen und die Gelegenheit benutzen, daß Schmiererei von kunstunverständigen Schreibern in den Zeitungen jetzt gepriesen würde. Man glaubte ganz ehrlich an eine Verschwörung gegen die Schönheit, angezettelt von unfähigen Künstlern und feilen Kunstschreibern. Der Gedankengang war dabei, daß doch unmöglich das Häßliche schön sein könne und wenn auch Hunderte es bewunderten. Daß aber das von der ganzen Schule Gebotene häßlich sei, darüber waren alle Untersuchungen von Übel, das sagte ihren Gegnern das schlichte Empfinden,

die Kenntnis älterer Kunst, die ganze Entwickelung früherer Jahrhunderte. Jene Bewunderung konnte nur aus einer geistigen oder sittlichen Krankheit hervorgehen. Narren oder Leute mit unkünstlerischen Nebenzwecken waren es, die sich in ihr zusammenfanden. Die Künstler, die ihr Leben in fleißigem Lernen nach der Natur verbracht hatten, Mappen voll sorgfältiger, die Natur bis in ihre letzten Flächen und Linien verfolgenden Skizzen besaßen, waren der Überzeugung, daß es eine Unverschämtheit junger Bürschchen sei, ihnen vorzuwerfen, sie hätten die Natur nicht genug beobachtet, nicht richtig gesehen. Verglichen sie ihr Bild der Natur mit dem der Neuen, so fanden sie sich im Recht. Nach ihrer Überzeugung hatten sie die wahre Wahrheit, jene die manirierte, falsche. Sie konnten sich darauf berufen, daß sie mit der Natur durch die Liebe verschmolzen seien, mit der sie den Einzelheiten nachgingen, während jene nur die großen Eindrücke in grob erscheinenden Strichen festhielten; sie konnten ihr Recht dadurch erhärten, daß sie in der Natur das fanden, was auch die größten Meister aller Zeiten in ihr als das Edelste, Beste erkannten; während die Neuen nach Eindrücken suchten, die ein Raffael, ein Rubens mit Abscheu von sich gewiesen hätte; sie konnten endlich die ungeheure Menge des deutschen Volkes aufrufen zur Wahl zwischen ihrer und der neuen Kunst. Über den Ausfall des Urteils konnte kein Zweifel sein!

KAPITEL VIII

DIE KUNST AUS EIGENEM

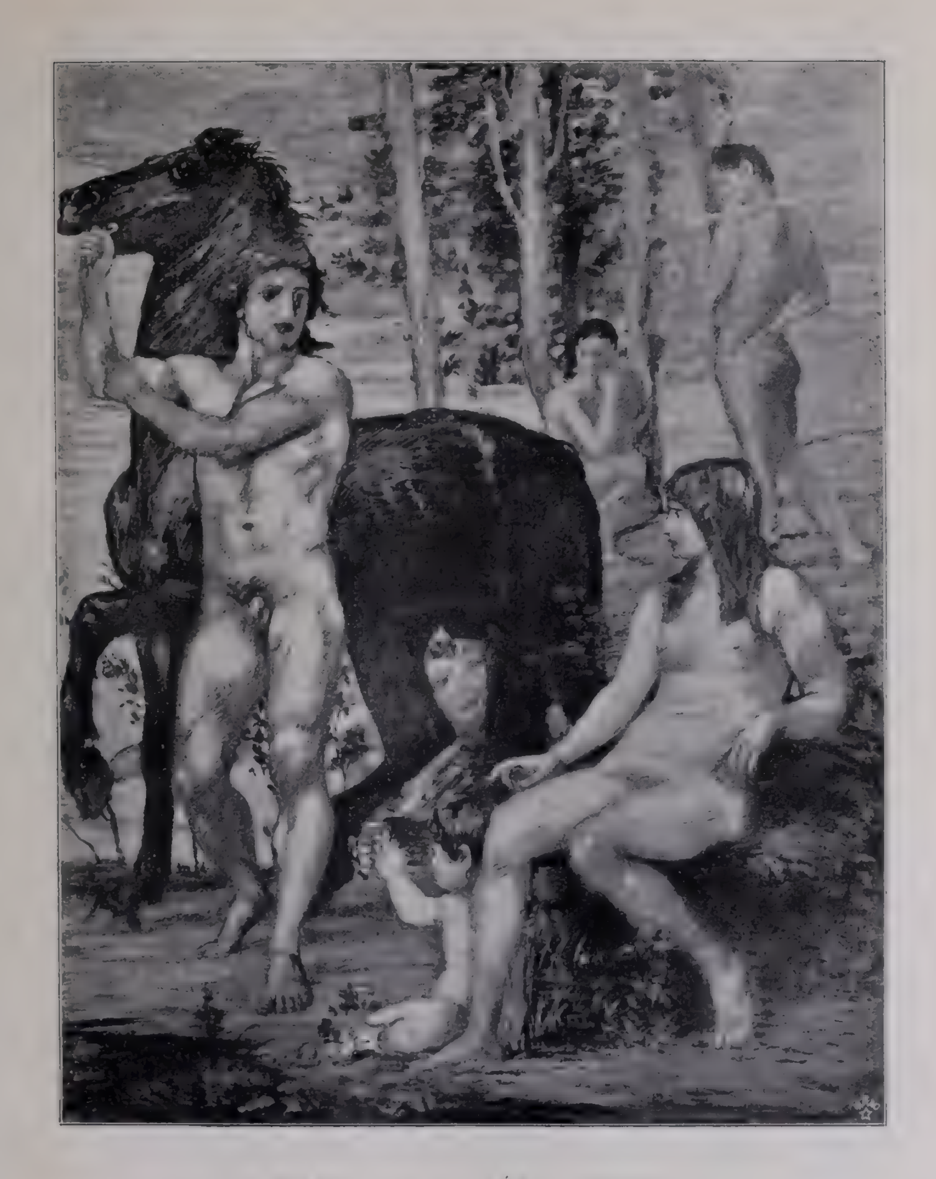
NEBEN der Pilotyschule lief in München stets eine Anzahl Außenseiter her, die meist den eigentlichen Führern durch ihre Selbständigkeit unbequem, oft aber auch durch ihre Eigenart „interessant" waren. Nacheinander hatten dort Marées, Feuerbach, Hildebrand, Viktor Müller, Böcklin, Thoma, Klinger eine Zeit lang gewirkt, meist ohne daß einer sich um den anderen viel gekümmert hätte. Man war sich unter den Künstlern bewußt geworden, daß etwas in ihnen stecke; man fand, einige mit Widerwillen, andere mit freundschaftlicher Sorge, in ihnen einen starken künstlerischen Geist wirksam, eine nach Neuem, Eigenartigem drängende Kraft; aber man sah zugleich, daß diese in Gebiete hinüberleite, wohin zu folgen dem geschmackvollen Künstler nicht möglich sei. Männer von der Kraft des Lenbach oder Reinhold Begas haben nie aufgehört, den meisten dieser Künstler ihre volle Bewunderung zu zollen. Den Kritikern versagte zumeist die Aufnahmefähigkeit; sie fühlten sich von den Neuerern abgestoßen; sie mußten sie mit Zorn oder Hohn behandeln; sie konnten sie nicht ernst nehmen.

Adolf Bayersdorfer war der Mann, der dem Kreise auch vor der Öffentlichkeit die Stange hielt. 1874 sprach er in einer später berühmt gewordenen Darlegung der künstlerischen Verhältnisse, wie sie die Wiener Weltausstellung 1873 zur Schau gebracht hatte, sich scharf gegen den Betrieb der Pilotyschule aus: Die Kunst habe sich auf den Stoff verlegt und sich freiwillig in dessen Dienst verloren; sie treibe ohne inneres Steuer, sei festgeklemmt an das jeweilige Programm, mit dessen wechselnder Wichtigkeit sie hilflos steige und falle. Die Einsicht des einzelnen Künstlers sei verurteilt nach jenen Ersatzmitteln zu greifen, die das Nachdenken und die besondere Stoffwahl darbiete, damit seine Kunst durch den Prunk ihrer Nebeneigenschaften den Mangel des wesentlichen zu verdecken imstande sei. Die Geschichts- und Genremalerei suche geistreiche Schlüsse und Zugehörigkeiten zu erwecken, die sichtbare Darstellung sei nur das veranlassende Werkzeug zur Erzeugung eines nicht sinnlichen, sondern auf Überlegung beruhenden Inhalts, den die alten Meister unter ähnlichen Bedingungen deutlich und ehrlich durch Spruchbänder und Inschriften ausgedrückt haben. In dieser Art des Malens von weltlichen Lehrsätzen, von Bruchstücken des in den Kunstformen eingekleideten Wissens sehe man die künstlerische Tiefe. Die großen Meister der Vergangenheit, auf die man sich ihre Formen nachbildend berufe, hätten aber nicht in der Nachdrücklichkeit ihres Aussinnens und Zusammendenkens oder gar ihrer philosophischen Schlußfolgerungen die Tiefe gesucht; dazu sei kein Künstlertum nötig. Sie fanden sie nur in der Nachdrücklichkeit des Sehens, in der Wucht und Fülle ihrer Phantasie. Die Klug-

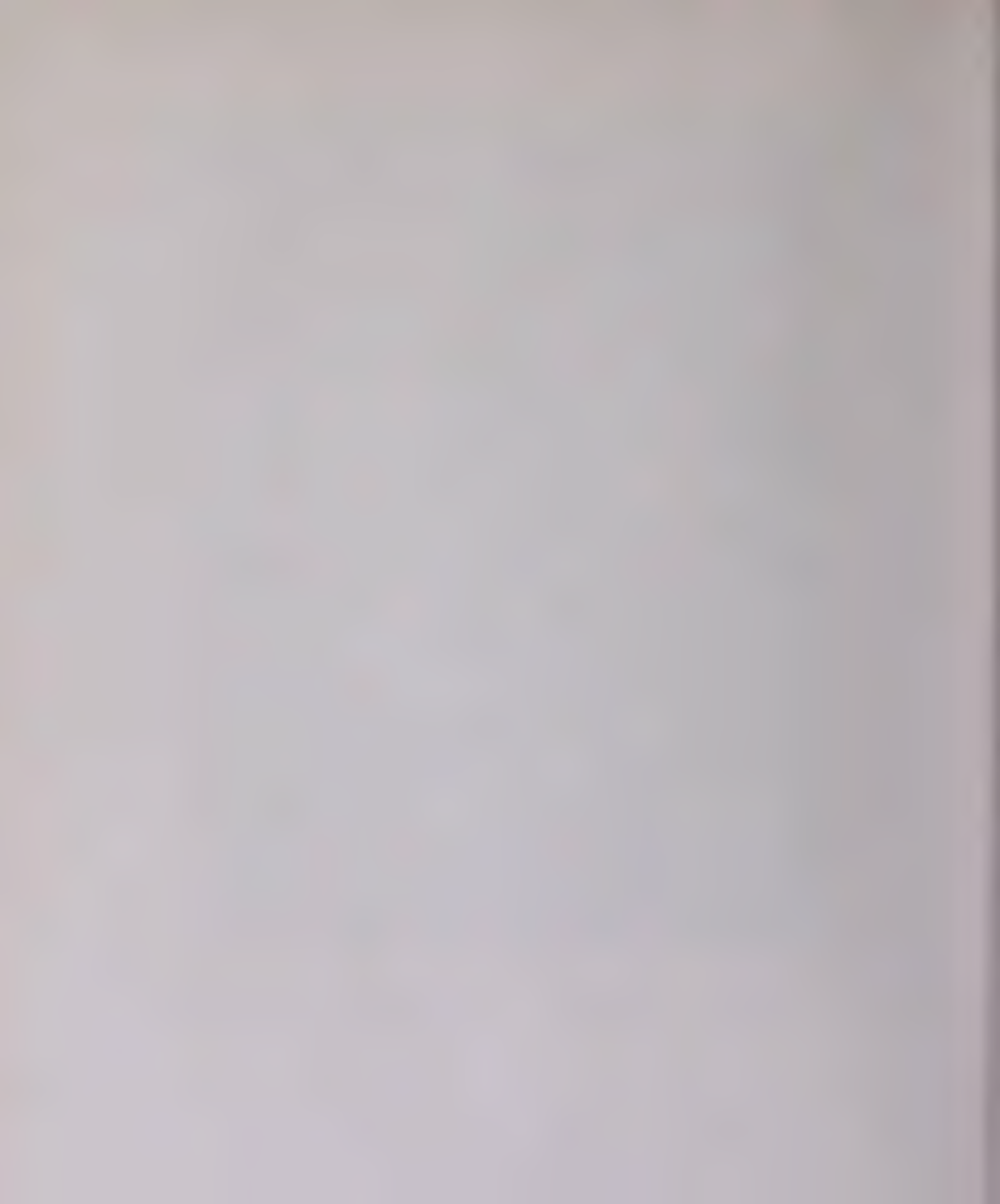
heit und Berechnung in der neuen Kunst stehe der unbefangenen Größe der Alten gegenüber. Die neueren Bilder zwingen nicht die Phantasie zum Glauben an die Notwendigkeit der ihnen gegebenen Gestalt. Akademismus, Theater, Altertümelei und Wortschwall verkünden sich von den Wänden herab in lebhaftem Wettlauf des Anempfindens; anspruchsvolle Nachahmerei mache sich überall breit, vor allem aber ein dünkelhafter, aufbegehrender „Chik", der unter dem Anschein des Geistreichen und Freien die Natur gewissenlos vergewaltige. Zwischen Auge und Natur stellt sich den jungen Malern altkluge Unreife und jüngferlicher Hantierungsstolz, vorlauter Anspruch auf eine nicht vorhandene künstlerische Einsicht und Werkform. Diese verlocken zu einem beschränkten Könnertum, das der ehrfürchtig staunende Laie gewöhnlich für die Kunst selber hält. Geschlechtsloses Professorenwerk entsteht: Die innerlich kränkelnde Natur des mühevoll zusammengelernten Schaustückes werde verdeckt durch die überraschende Prachtfülle, deren befriedigendes Betrachten alle Fähigkeiten im Kopf des lieben Publikums in Bewegung setze, nur nicht den Kunstsinn. Die einzig probehaltigen und bleibenden Elemente der Kunst seien selten im deutschen Schaffen: Adolf Menzel, Viktor Müller, Arnold Böcklin, Eduard Gebhardt hätten Werke einer reichen und wahren Künstlerkraft geschaffen, in deren Walten sich der Geist des zeitgenössischen Lebens von seiner besten Seite spiegele. Eine kommende Zeit werde dies dankbar anerkennen; sie seien wirklich eigenartig, bringen ihre volle eigene Natur und nicht die der Masse zum Ausdruck; sie können als selbständig Schaffende nur an sich selbst gemessen werden. Nicht aber ist das bei den zahlreichen berühmten Modemalern und dem Heer ihrer Nachfolger möglich, den Abgöttern und Abgötterchen unseres glänzenden Kunstelends, den Großen der Kunstbörse und ihren glücklichen Mit- und Nachspielern. Diese seien in ihren Werken auf der Ausstellung vor der französischen Kunst gleicher Gattung, der sie ihr Hab und Gut zum größten Teil verdanken, bemerklich abgefallen. Nur eine unredliche oder unverständige Kritik könne das Gegenteil behaupten.

Das waren harte Worte, die inmitten einer Zeit der Selbstgefälligkeit als Anklage gegen den ganzen Künstlertrieb der Zeit gesprochen wurden. Der kühne Mann, der sie auszusprechen wagte, besaß aber schon Ansehen genug, um vernommen zu werden. Man kannte ihn als einen feinsten Würdiger alter Kunst, als einen jener, dessen Urteil in den Werkstätten Münchens ebenso wie in den Gemäldesammlungen aller Länder hoch galt. Aber trotzdem vermochte er den Meistern, denen er die Führung für die Zukunft voraussagte, den Boden in der Heimat nicht zu schaffen, auf dem sie erfolgreich zu wirken vermocht hätten.

Die meisten unter den seinem Sinne gemäß schaffenden Künstlern verließen die heimischen Kunststädte und zogen aus, die Einsamkeit zu suchen, am liebsten nach Rom. Meist schlossen sie sich sogar voneinander ab, denn sie rangen dort nach einem selbständigen Stil, suchten, angeregt durch die Alten, zu selbständiger Stellung zur Natur sich durchzukämpfen, so selbständig zu werden, wie es einst jene waren.



HANS VON MARÉES: STUDIE





ANSELM FEUERBACH: MEDEA



Der alte deutsche Zug nach Rom! Die neue römische Kunst lockte sie nicht. Was Fortuny und die ihm folgenden Spanier, was die Franzosen und endlich die Italiener selbst dort schufen, war ihnen gleichgültig. Sie suchten etwas anderes: Man kann wohl sagen, jeder ernste deutsche Künstler, der sich in Rom heimisch fühlt, sucht nach einem Gesetz seiner Kunst, strebt über die Schulung, die ihm Auge und Hand geben können, hinaus zu einer Erklärung der Form aus allgemeinen Grundsätzen.

So Hans von Marées. Man sucht ihn vergeblich in den älteren Handbüchern der deutschen Kunstgeschichte. Unter 1600 Namen nennt ihn noch 1876 der Münchener Professor Fr. Reber nicht, so wenig wie 1889, zwei Jahre nach des Künstlers Tode, A. Rosenberg. Zwei Bücher, die über ihn geschrieben worden waren, eines von seinem Freunde Konrad Fiedler 1889 und von seinem Schüler Karl v. Pidoll 1890, kamen nicht in den Buchhandel. Erst nach seinem Tode fand er weitere Anerkennung. Und doch ist Marées in München viel genannt worden, wo er zu Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre lebte. Man erwartete Großes von ihm. Doch war er schon damals vielen ein wenig bequemer Geselle. Ein Mensch mit eigenem Urteil ist dies nie. Er war dabei, wo lustige und witzige Köpfe zusammenstaken, und war in den Ateliers gern gesehen, wenn es Rat zu erteilen oder eine Sache herzhaft anzupacken galt. Dann ging er nach Rom, der Stadt der großen Eindrücke und der aufdringlichen Kunstfreunde. Er schloß sich ab, so daß man ihn in Deutschland vergaß. Nur einmal kamen seine Werke nach Deutschland, als sie ihm mein verstorbener Bruder, der Kunsthändler Fritz Gurlitt, mit Mühe zu einer Ausstellung abrang. In seinem unverbesserlichen Hoffen auf den Erfolg des Ernsten, Guten hatte dieser zum mindesten auf Anerkennung von Marées' leidenschaftlichem Streben gehofft. Die Bilder wurden in Berlin im großen ganzen nicht gelobt und nicht getadelt. Denn man hat sie sich gar nicht angesehen. Selbst jene, die vor ihnen standen, gaben sich nicht die Mühe, sie zu betrachten. Die meisten, die sie ansahen, schüttelten den Kopf: Weder waren sie geistreich, noch von blendendem Kolorit, noch gut gezeichnet, noch richtig komponiert — kurz, sie hatten so wenig die Vorzüge, die man von einem guten Bilde forderte, wie einst Carstens Arbeiten jene gehabt hatten, die man damals forderte. Man lachte über sie; aber nicht mit jenem boshaften Lachen, das den Impressionismus empfing, sondern mit dem Lachen des Mitleids: Armer Narr!

Damals, Ende der achtziger Jahre, habe ich im gewissen Sinne mit unter dem Eindrucke dieses Mitleids gestanden und habe seinen Nachklang mitgefühlt. Ich wußte, daß Marées sich nur mit blutendem Herzen von seinen Werken losriß; daß es für ihn ein schwerer Entschluß war, den besten Inhalt seiner Werkstätte, über die er so lange ein geheimnisvolles Dunkel gebreitet hatte, ungeweihtem Blick zu eröffnen; daß sein hochgespannter Stolz nur dann den Schritt gewagt habe, wenn er hoffen konnte, ihn dem Siege entgegen zu tun.

Bald darauf hatte das Schaffen Marées ein jähes Ende. Er starb nach kurzer Krankheit gewissermaßen den Pinsel in der Hand. Ein Held auf einsamem Schlachtfeld. We-

nige Freunde um ihn. Kein Feind vor ihm. Nicht ein Gegner hatte ihn gefällt, sondern seine Kraft hatte sich im Ringen mit sich selbst aufgezehrt. Unfertig stand sein Lebenswerk da. Kein Kunstwerk verkündet ganz das, was er erstrebte.

Sehen lernen ist alles, pflegte Marées zu sagen; der Gesichtssinn ist der edelste und vornehmste des Menschen; das einfachste und sicherste Mittel zu seiner Ausbildung ist, im steten Zusammenhange mit der Natur zu leben; dort liegt der Schlüssel zu ihren tiefsten Geheimnissen. Aber es bedarf redlicher, aufopfernder Arbeit, diese Ausbildung zu erlangen. Es genügte ihm nicht, den Gegenstand, den der Künstler vor Augen hatte, getreu nachzubilden. Er soll ihn in sich aufnehmen und aus sich heraus neu gebären. Darum war für Marées die Studie nach der Natur nicht die eigentliche Kunstleistung. Er spottete über jene, die nur das Gesehene wiedergaben, also gewissermaßen verdoppeln wollten. War er doch mit seinem Freunde Fiedler in den ästhetischen Ansichten eng verwandt. Vor allem kam es ihm darauf an, den Raum darzustellen. Der Bildhauer Adolf Hildebrand als dritter eines geistigen Bundes sieht hierin und in der Darstellung der Form das eigentliche Ziel der Kunst, den Höhepunkt der bildlichen Vorstellung, die eigentlich künstlerische Schulung, der der Künstler wie einem zum natürlichen Bedürfnis gewordenen Gesetze dienen müsse. Der Beschauer messe im Raum alle Richtungen im Verhältnis zu den beiden naturgemäß klarsten, nämlich zu der wagerechten und lotrechten Richtung. Diese geben ihm das eigentliche Raumgefühl. Sobald sie im Bilde sind, haben wir sofort das beruhigende Gefühl eines klaren, räumlichen Verhältnisses zur Bilderscheinung. Also ein senkrechter Baum und ein Wasserspiegel geben dies. Wo diese Grundrichtungen fehlen, kann die Darstellung im Bilde zwar getreu sein, es fehlt aber doch eine Grundwahrheit, weil sich unser Richtungsverhältnis zur Natur nicht ausspricht. Es fehlt dem Bilde dann die Ruhe, weil in ihm die Klarheit des Raumverhältnisses nicht zu erlangen ist: Das ist das große Rätsel in der Wirkung der französischen Landschaft.

Diese Fragen, wie sie Hildebrand aufwirft, haben sichtlich auch Marées stark beschäftigt. Der Mensch im Raum, das ist im Grunde der Inhalt seiner Bilder, seiner Skizzen. Der Mensch ist nicht eine bestimmte Gestalt, die Handlung ist nicht entscheidend für den Kunstwert. Marées strebt nicht nach einer Menschengestalt, sondern nach dem Ganzen des Menschen. Er zeichnete und malte eifrig nach der Natur. Aber er warf die gefertigten Blätter weg; dutzendweise lagen sie in seiner Werkstätte herum. Er wollte die Natur nur mit dem Auge erfassen, die zeichnende Hand war ihm nur Mittel dazu, schneller und eindringlicher die Formen auswendig zu lernen. Die Form sollte in ihm sitzen, bevor er sie in den Raum stellte. Die Art, wie er das tat, erinnert an die älteren italienischen Maler. Mit voller Entschiedenheit schuf er vor allem die Richtungsgegensätze: wagrecht zu lotrecht. So sind die Bilder bis an Raffael heran beschaffen, erst durch diesen kommt der pyramidale Aufbau zum Siege, die Verwischung der Grundrichtungen. Also auch hier wieder eine Art Präraffaelitentum.

Die Farbe ist ihm, wie dies wieder Hildebrand ausspricht, nur das Gewand der Form, der Ton nur ein Mittel zur Klärung des räumlichen Ausdrucks. Hierin tritt der volle Gegensatz der Deutschen der Schule von Barbizon gegenüber deutlich hervor. Die Beleuchtungen, die jeden Formeneindruck auflösen, scheinen ihm somit jeder Möglichkeit, einen klaren räumlichen Eindruck zu gewinnen, entgegenzuarbeiten. Das erklärt die Abneigung dieser Neurömer gegen die Maler des Lichts. Denn das Licht umhüllt die Form, hindert den Ausdruck des Formeninhaltes, statt ihn unterscheiden zu lehren; es spricht ihn, wenn es gleich den Rauminhalt zu geben vermag, nicht deutlich genug aus. Marées machte keine Studienreisen, weil er nicht aufhörte, eine solche zu machen. Natur ist überall, Stimmung ist überall, Licht und Farbe sind überall. Es heißt nur um sich schauen, Erfahrungen sammeln und so sich erfüllen mit Erfahrungen, daß sich innerlich aus diesen Gedanken Bilder herausgestalten, deren äußerliche Darstellung dann die zweite, aber vielleicht nicht minder wichtige Arbeit des Künstlers wird. Er will also nicht das Bild einer einzelnen Erscheinung geben, sondern setzt sich mit ganzer Kraft dafür ein die vom Wechsel der Erscheinung unabhängige Form zu gestalten. Ein einheitliches Bild aus zahlreichen Beobachtungen zu entwickeln, die Formenerfahrung eines ganzen Lebens verarbeitend, den vollen Gehalt der Daseinsform des Gegenstandes zu suchen, das ist ihm echtes Künstlerwerk.

So schuf auch Marées von innen heraus nicht ein Stück vorhandener Natur; nicht die Abbildung eines literarischen oder geschichtlichen oder religiösen Gedankens; nicht die Wiederholung eines Natureindruckes durch die Kunst, sondern Daseinsformen: Den lebendigen Menschen in einer lebendigen Natur; den Menschen, der nicht den Zweck hat, etwas Besonderes vorzustellen oder zu bedeuten, sondern der nur lebt; der aus der Vorstellung eines typischen Menschentums in Marées' Kopf zum gemalten oder gezeichneten Sonderwesen geworden ist. Er drängte den einzelnen Eindruck zurück, um nicht diesen wiederzugeben, sondern aus der Fülle der Eindruckserfahrungen das Einzelne in ein Verarbeitetes, Allgemeines, Gegliedertes umzubilden. Er wurde zu seinen Entwürfen nicht durch einen bestimmten Gegenstand angeregt, sondern durch Vorstellungen, die ihn dauernd, oft sein Leben hindurch beschäftigten. Und diese waren wieder das Ergebnis von Beobachtungsreihen, denen die einzelne Erfahrung eingefügt und verschmolzen wurde. So gab er in jedem Bilde nicht nur einen Gegenstand, sondern in erster Linie sich selbst; denn er stellte nicht dar, was er irgendwo gesehen hatte; sondern das, was sich auf Grund zahlreicher Beobachtungen in ihm aufbaute. Seine Gestalten, die zumeist dem Beschauer wie gemalte Statuen entgegentreten, jede für sich, in sich geschlossen, haben nicht die einfache, wirkliche Natur, sondern eine durch den Eigenwillen bewußt vermittelte. Er hat überreich die Herbheit seiner Zeit in sich aufgenommen. Aber er gab das Beispiel eines Künstlers, der sich selbst auslebt. Und das ist seine Tat. Eine große Tat. Neben ihm bildeten sich nicht Schüler, sondern Menschen. Sie suchten in ihrer Weise die Natur zu erfassen und in sich zu

verarbeiten. Sie strebten von den veralteten Zielen fort nach dem Darstellen des innerlich Eigenen.

Marées hat den Naturalismus und die ganze moderne französische Kunst aufrichtig gehaßt. Er hat sie nie verstanden. Die Künstler sind einseitig im Kunsturteil, wenigstens alle großen Künstler. Und sie sollen es sein. Bei ihnen ist die Meinung das Kind der Tat, umgekehrt wie bei anderen Menschen. Sie denken so, wie sie schaffen; während man sonst schafft, wie man denkt. Sie können daher auch nicht anders denken, als nach der durch ihre Natur bedingten Richtung. Sie denken aus einer eigenen Welt und Lebensauffassung heraus; sie haben ihre eigene Weisheit und ihre eigene Wahrheit, die sich mit fremden Wahrheiten nicht messen läßt. Freilich gilt's als Grundsatz, daß zwei Dinge nicht wahr sein können, die sich widersprechen; und vielleicht ist das nach den Gesetzen der Logik richtig. Aber man sieht überall, daß die Wahrheit in der Wiedergabe der Natur bei jedem eine andere ist; daß zwei verschiedene Künstler völlig verschiedene Kunstmeinungen als wahr ansehen, und daß sie beide Recht zu haben glauben. Und wenn sie nun zwei große Menschen sind, und jene Wahrheit der Inhalt ihres Lebens ist, so wird man zu keinem gerechten Urteil kommen, wenn man sich auf die eine und auch auf die andere Seite stellt; sondern nur dann, wenn man die Dinge mit dem einen für schwarz und mit dem anderen für weiß ansieht. Dazu hilft nur ein starker Autoritätenglaube, um dies ohne Selbstüberwindung tun und beiden sich widersprechenden Teilen Recht geben zu können, weil nur jener Wert der künstlerischen Wahrheit gilt, der aus Eigenem kommt.

Marées ist der Wiederverkünder des Hochstrebens, das Cornelius beseelte. Sie hätten sich beide sehr gut verstanden. Cornelius hätte mit seiner größeren Kraft das tiefere Ziel des Marées vielleicht erreicht. Denn Marées stellte das Ziel in seinem Herzen auf, während es Cornelius noch draußen, in vergangener Kunst suchte.

Neben Marées, unabhängig von ihm, doch abhängig von der gleichen geistigen Strömung wirkte in Rom Anselm Feuerbach. Nachdem er seine französische Schulung überwunden, das heißt ihr Ziel, so weit es ihm möglich war, erreicht hatte, warf er sie weg, neuen Aufgaben nachgehend. Darin liegt seine Bedeutung der Pilotyschule gegenüber. Seine Jugendbilder haben einen vollen Anklang an das 18. Jahrhundert. Sie suchen die Schönheit im weichen, einschmeichelnden Ton: Manches mahnt an Lieblichkeit an Boucher. Aber das war nur die Grundlage, aus der heraus sich seine Eigenart entwickelte. Er wollte typisch, doch von jedem Herkommen frei werden; er wollte fühlen, was er malt; er strebte aus der Farbigkeit, die er in Paris erlernt hatte, wieder in die Form zurück. In Rom lernte er neu sehen; erkennen, welche Gefahr darin liege, wenn sich der Künstler eine schablonenhafte Handschrift angewöhne. Er wollte die natürliche Erscheinung in Achtung halten, deren Feinheiten durch Größe bewältigen. Es ist der alte Satz: Stil entsteht durch Weglassen des Unwesentlichen. Der Idealismus, dessen Lehren Feuerbach stark beherrschten, dämmert auch hier wieder auf. Aber nicht

die Antike, sondern die Natur wurde zum Vorbild erhoben. Ehe man Antike zeichnet, muß man die menschliche Form verstehen, sagt Feuerbach. Die Kritik nannte ihn daher auch einen Autodidakten. Er sucht vollendete, erschöpfende Darstellung. Die Gestalten sollen unabänderlich, unbeschadet ihrer Sonderart Gattungsbilder sein; das lebende Modell soll nur mit Vorsicht, in Hinblick auf den Zusammenhang des Ganzen benutzt werden. Das Geschichtsbild, wie er es anstrebt, soll das Sittliche, das menschlich Große festhalten, über das Modell hinausarbeiten; es muß aus der Natur und aus der großen Auffassung hervortreten, freie Schöpfung sein; in einem Vorgang ein Leben darstellen, vor- und rückwärts deuten; in und auf sich selbst beruhen für alle Ewigkeit.

In Selbstspott sagt er von sich, er sei zu einfach in seiner Kunst gewesen. Das sprach er damals aus, als Makart auf der Wiener Weltausstellung in den Augen der Menge den Sieg über ihn davontrug. An seiner Art sei die stetige Stilübung schuld, die Absicht, das Unwesentliche wegzulassen; dann die Einsamkeit in Italien, wo nur Meer und Himmel glänzen und die Seidenwebereien in zweiter Linie stehen; endlich seien die Gegenstände seiner Bilder selbst zu einfach, da ihm die menschliche Form wichtiger sei als die besten Schneiderkünste.

Keine Eigentümlichkeit hat Feuerbach in den Augen der Zeitgenossen mehr geschadet als der als kreidig bezeichnete Ton seiner Bilder. Auch hier wirkt sein Streben nach Abklärung. Er zwingt sich zum Maßhalten in der Farbe, zu der Stille des Fresko. Er sieht, daß die Welt nicht jene Farbe habe, die ihr die Pilotyschule andichtet, und die man trotz ihrer Schwere, ihres speckigen Glanzes für schön und wahr zu nehmen sich gewöhnt hatte. Er kommt der Menge nicht entgegen; er beharrt bei dem, wie sich ihm die Kunst frei von Künstelei offenbart. Er ist ein Hellmaler in seiner Weise, vielleicht weniger beeinflußt durch die unmittelbare Erkenntnis des Weiß im Licht als durch die bei den alten Meistern beobachteten Töne. Er suchte nach knapperem Ausdruck in der Farbe für die großen Aufgaben, die er sich stellte, und zwar zu einer Zeit, da gerade das Gegenteil das Ziel der Münchener war. Als sein Gastmahl des Plato 1869 dorthin zur Ausstellung kam, sah es aus, um Pechts Worte zu gebrauchen, wie ein Stück Eismeer in einem Parfümerieladen. Selbst die Freunde Feuerbachs ließen die Köpfe hängen. Später war die Parfümerie verduftet und das Eismeer in seiner Größe anerkannt.

Der Münchener Kunstfreund Graf Schack erzählt, Feuerbach habe in seinem Kunsturteil alle zeitgenössische Kunst, Schwind fast allein ausgenommen, abgelehnt. Er hatte das starke Gefühl, das Neue zu wollen und zu schaffen. Und gerade im Gastmahl und der etwa gleichzeitig entstandenen Amazonenschlacht suchte er sich endlich dieses Neue abzupressen. Das, was Schack von ihm erwarb, war im Sinn der Historienmalerei der Zeit gedacht; jetzt wollte Feuerbach aus eigener Kraft die Größe der Alten aufnehmen. Schack traute ihm dies nicht zu, er wollte ihn am Anmutigen festhalten. Aber Feuerbach setzte trotz seiner sorgenvollen äußeren Lage die Kunst über sein Wohl, brach in

klarer Absicht mit dem schulmeisternden Grafen und schuf von nun an Werke größten Stiles, klassischen Inhalts, in denen er mit höchster Einfachheit der Farbe seinem Formempfinden Genüge tat. Auch er ging immer mehr darauf aus, Herr der Natur zu werden, durch immer erneutes Zeichnen sich die Gestalten einzuprägen und nun aus diesem Wissen heraus frei zu gestalten. Aber es bedurfte der heftigsten Anstrengung, um die Schule los zu werden. Die Klagen über diesen Kampf klingen zwischen die stolzen Selbstermahnungen zum Streben nach dem Höchsten durch seine schriftlichen Aufzeichnungen rührend hindurch. Sein Gastmahl des Plato ist ein Bild, das sich dauernd wird sehen lassen können. Das hat zunächst die Berliner Ausstellung von 1906 bewiesen. Die Zeichnung ist von sonderbarer Kraft, wenngleich das Bild den Grundzug des Reliefs in einer Weise hat, die an die alten Deutsch-Römer mahnt. Die Hauptgestalten sind mit lebhaftem Gefühl für Umrißlinien hingestellt. Das Bild ist nicht das Werk eines völlig Freien, aber eines, der sich in hartem Ringen den Gebrauch seiner Glieder erkämpfte: Feuerbachs Gestalten haben die großen Bewegungen von Leuten, die Herr ihrer selbst geworden sind.

Die Kritik hat Feuerbach sehr hart mitgenommen, namentlich seine späteren Bilder, bei denen die Absicht deutlich hervortrat. Man fand die Gestalten unschön, den Gesichtsausdruck gemein; man fand sie vor allem als zu realistisch. Feuerbach, sagt Rosenberg, hat sich allzu sklavisch an seine Modelle, besonders an die weiblichen, gehalten und die Natur nebst allen ihren Zufälligkeiten und Bildungsfehlern mit ängstlicher Treue wiedergegeben, sogar gewisse Mißbildungen, die nur die Folge der modernen Kleidung, des Tragens von Strumpfbändern, Korsetts usw. sind. Die Pferde seien steif und hölzern. Dagegen bewunderte der Kritiker Feuerbachs Skizzen. Die Ausführung also war es, die ihm die Gunst der Kritik verdarb. Danach hätte Feuerbach gerade das, was er erstrebte, nicht erreicht. Sein Leben lang plagte er sich, um die Zufälligkeiten los zu werden, die ängstliche Treue zu überwinden. Und gerade dies wurde ihm als eigentümlicher Fehler vorgeworfen. Und er litt unter solchem Vorwurf. Als der Sohn eines deutschen Professors hatte er leider eine zu große Achtung vor Gedrucktem. Lebte er doch einsam in Rom, war doch die Zeitung ihm fast allein das Echo des Vaterlandes auf sein Schaffen. Er hat schwer unter den Angriffen gelitten, er ist körperlich unter ihnen zusammengebrochen.

Die Tageskritik verstand Feuerbach nicht. Tageskritik nenne ich die, die heute gemacht und morgen vergessen wird. Es wäre unbillig, dem im Schweiße seines Angesichts arbeitenden Tagelöhner der Zeitungen daraus einen Vorwurf zu machen, daß seine Aufsätze gelegentlich fehlerhaft, flüchtig, unbedeutend sind. Darum habe ich mich in diesem Buche auch stets an jene Kritik gehalten, die nachträglich in Buchform erschien, also nach Jahren vom Kritiker selbst für gut befunden wurde, für die er somit dauernd die Verantwortung übernahm. Man liest aus dem Lebensbilde Feuerbachs, wie die zeitgenössische Kritik es gab, deutlich heraus, daß es ihr dem Toten

gegenüber nicht ganz wohl ist. Sie klagt ihn des Eigensinnes, der Hartnäckigkeit an, weil er sich dem Rate der Kritik nicht fügte; sie nennt ihn haltlos, reizbar, ein zerrissenes, düsteres Gemüt. Feuerbach floh die Gesellschaft, wenn sie groß und laut war; aber es brach das Liebevolle, Gemütswarme, Kindliche seines Wesens hervor, wenn er sich Gleichgestimmten gegenübersah. Und wenn er auch unter dem Druck eines Lebens voll Kampf das einst so fröhliche Lachen verlernt hatte, so war er doch der anregendste, liebenswürdigste Gesellschafter. Die Berliner Kritik hat ihn also auch hierin nicht recht verstanden, weil gerade deren Wesen es war, was Feuerbach im Leben mied. Man sah wohl in kritischen Kreisen ein, daß Feuerbach in einigen Schöpfungen zur Höhe des klassisch-romantischen Ideals emporgestiegen sei. Aber man vermochte einen bezeichnenden Satz nicht zu unterdrücken. Rosenberg sagt in seiner Geschichte der modernen Kunst, die Kritik habe sich dem Werke eines Lebenden gegenüber, der sich bis dahin in verbissenes und abstoßendes Stillschweigen gehüllt hatte, nicht in eine feine Analyse seiner psychischen Verfassung einlassen können; sie habe ehrlich ihre Meinung gesagt, ehrlich und schroff; und sie durfte es, weil niemand voraussetzen konnte, daß Feuerbach sich diese Kritik so zu Herzen nehmen würde, daß sie zur Veranlassung seines Todes werde! Es ist noch ein erfreuliches Zeichen, das schlechte Gewissen hier das eigene Werk grausam anklagen zu sehen. Der Maler meinte eben verbissener und abstoßender Weise, durch Bilder zur Welt reden zu sollen! Das war sein Fehler, darum blies ihm die Kritik das Halali, ehrlich und schroff!

Wie anders wurde Feuerbach beurteilt 25 Jahre nach seinem Tode: Er erschien auf der Berliner Jahrhundertausstellung 1906 größer, als man ihn im Verhältnis zu seinem Zeitgenossen erwartet hatte. Die heitere Festlichkeit seiner Bilder schlug durch: Das, was man einst kreidig genannt hatte, leuchtete in der Klarheit eines vornehm farbigen Tones. Die unbedingte Sicherheit im Ausdruck dessen, was das Bild sagen will, wie im Ausdruck des eigenen Ich überraschten gegenüber dem Bilde des selbstquälerischen Ringens, das aus seinen Schriften und Briefen hervorspricht; die vornehme Gegenständlichkeit, die klare Absicht auf ein erhöhtes, dem Gemeinen entzogenes Menschentum und das dieser Absicht beschiedene volle Gelingen ließen die Bilder als eine der stärksten Taten deutschen Schaffens im 19. Jahrhundert erscheinen. Überall dringt ein Zug zu nun aller Welt offener Schau: Die innere Vornehmheit und die gedankliche Tiefe des Meisters. Da ist nichts, was sich an das glatte Gefallen, an die gedankenlose Menge wendet; da ist kein Liebäugeln mit undarstellbarem Inhalte, mit den Meinungen und Lehren der Zeit in Staat und Kirche; da ist nirgends die Absicht, einen Vorgang der Geschichte oder dem Dichter nachzubilden — überall der unmittelbare Einschlag einer in seiner Ganzheit gesehenen bildlichen Erscheinung, ein innerer Drang, durch die Malerei und lediglich mit ihren Mitteln zum Beschauer zu sprechen. Die Kunst Feuerbachs beschäftigte sich viel mit Gegenständen des antiken Gedankenkreises: Sie ist aber nie nachahmend; sie müht sich nicht um den klassischen Stil. Aber sie

wirkt klassisch durch die Kraft einer alle Umschweife vermeidenden Festigkeit, mit der das reine Menschentum zum Ausdruck kommt: Stille, volllebige, ernste, durch ihre Geberden sprechende Menschen; Gewänder, die man in ihrem schönen, edlen Faltenwurf kaum beachtet, weil sie Ausdruck der in ihrer Größe schlichten Gestalten sind; eine Raumwirkung, die nichts mehr gibt, als was zur kraftvollen Ausbildung der Empfindungswerte nötig ist. Groß und feierlich stehen die Bilder da, Werke eines Mannes, den zu den seinen rechnen zu können das deutsche Volk mehr und mehr mit Stolz erfüllen wird.

Der Art Feuerbachs steht eine Reihe von Geschichtsmalern des großen Stiles zur Seite, die das Geschick glücklicher beanlagte und danach behandelte. Unter ihnen, bis auf sein trauriges Enden, Friedrich Geselschap. Seine Skizzen und Entwürfe machen seine Beurteilung nur noch schwerer. Da sind zunächst Aufnahmen nach der Natur; Die ernsten, strengen, fast harten Blätter reden von einem bedeutenden Menschen. Diese Köpfe, diese Körper sind gezeichnet mit dem Streben nach Bildnisähnlichkeit, sind nicht absichtlich stilisiert, nicht schön gemacht. Im Gegenteil: die Runzeln in den Gesichtern, die eckige Bildung der Glieder, die scharfen Gegensätze der Formen sind überall entschieden betont. Man wird durch diese Arbeiten an keinen andern Künstler erinnert; sie zeigen einen selbständigen Mann, der vielleicht malerisch nicht eben sehr fein, aber zeichnerisch groß sieht und das Gesehene mit einer außerordentlichen Kraft und Klarheit festzuhalten versteht. In seinen Aktzeichnungen steckt nicht nur ein starker Sinn für das Eigenartige des Modells, sondern der höhere Kunstwert, der den Meister als unwillkürlich umschaffenden Neubildner erkennen läßt. Diese Geselschapschen Köpfe gehen in die Tiefe, sie halten dem andauernden Beschauer mehr, als sie dem flüchtigen Blicke versprechen.

Und aus diesen prächtigen Skizzen kamen dann so ausgeklügelte, unfreie Sachen hervor, wie die großen Wandgemälde in der Ruhmeshalle zu Berlin, wahrlich keiner Ruhmeshalle der Kunst. Dort trafen die Meister älterer akademischer Richtung mit einer neuen zusammen. Geselschap sah noch sein Ziel in Cornelius. Er suchte Anlehnung an diesen; er hoffte, Idealist wie Feuerbach, gleich diesem in Rom heimisch, mit seinem stärkeren, zuverlässigeren Können, seiner festeren Schulung das durchführen zu können, was Cornelius versagt war. Andere suchten die Versöhnung auf dem Wege, daß sie den neuen malerischen Realismus ins Bild trugen, durch erhöhte farbige und zeichnerische Annäherung an die Wirklichkeit dem Gedanken neue Lebenskraft, der Geschichtsmalerei frischeres Blut zuzuführen: Peter Janssen, Arthur Kampf, Hermann Prell, Fritz Röber und andere mehr. Zur Zeit ihres Entstehens war man der Ansicht, daß deren Werke einen Ausgleich zwischen Altem und Neuem darstellen. Viele erfreuten sich aufrichtig der Absicht, gewisse neue Erkenntnisformen in das Bild einzureihen, vor allem realistische. Die Gestalten sind nach der Natur gemalt, ohne daß der einzelne Mensch im Bilde ganz so erscheint, wie er sich im Leben bewegt. Er erscheint in seinem Wesen kräftig gesteigert, über sich selbst ge-



ADOLF HILDEBRAND: MÄNNLICHE FIGUR

Originalaufnahme aus der Berliner Nationalgalerie



hoben. Eine höhere Auffassung wird erstrebt, ohne die eigenartigen Formen in der Bildung des Modelles völlig zu verlassen. Die Farbe ist heller, den tatsächlichen Lichtwirkungen angemessener, die Gegenstände der Geschichte sind in Kleidung, Sitte, Tracht richtiger erfaßt als früher. Aber schließlich handelt es sich doch immer nur um Kostümfeste, mit Theaterkleidern angetane, vorzüglich geschulte Statisten. Keines dieser Geschichtsbilder erhebt sich annähernd auf die Höhe Tiepolos, der den neueren Malern alles das vorausnahm, was sie erstrebten außer der Absicht auf die doch nie erreichbare geschichtliche Echtheit. Wozu wiederholen, was zwei Jahrhunderte früher schon besser gemacht wurde? Es wirkt hier der Geist, der sich in den Restaurierungen alter Bauten geltend machte, die Anbiederung an die Vergangenheit. Shakespeare oder Schiller schildern alte Zeiten so, daß die Versetzung in eine Vergangenheit nicht stört. Denn sie schaffen Gebilde ihrer Zeit. Je wissenschaftlicher die Darstellung wird, desto härter stößt die Echtheit des Äußeren sich mit der Unechtheit des Innern. Auf der Bühne zeigte sich der Zwiespalt zwischen Echtheit des Bühnenbildes, der Kleidung mit der Echtheit im Erfassen des Menschlichen durch den Dichter. Es stört gerade die Richtigkeit, die Absicht auf geschichtliche Täuschung. Der malerische Realismus machte die Künstler nicht fähiger, geschichtliche Gegenstände zu bewältigen. Immer noch bemalte man riesige Wände mit Bildern, ohne daß dadurch irgend ein tieferes künstlerisches Ergebnis erzielt wurde; denn immer noch saß über dem Künstler der Auftraggeber, der diesem auferlegte, Dinge zu verwirklichen, zu denen er in keinem seelischen Verhältnis stand; die er nicht körperlich und noch viel weniger geistig erlebt hatte, sondern die er auf kaltem Wege schmelzen und gießen sollte, indem er aus Lesefrüchten, durch Zusammenstellen hier und da gemachter Naturstudien ein Ganzes zu schaffen unternahm. Er erlangte nie den hellen Glockenklang wahrhaft innerlicher Eingebung. Ein so geschickter Künstler wie Prell hat nur einmal wirklich Packendes gemalt: Im Architektenhaus zu Berlin; und auch dort nur, wo es sich um Dinge handelte, die freie Schöpfungen eigener Einbildung sind.

Die Vorgänge, die von der geschichtlichen Malerei dargestellt wurden, sind zumeist langweilig; sie verlangen vom Beschauer Kenntnis dessen was auf den Bildern vorgeht. Ohne dies Wissen hat er den halben Genuß; das Mißverstehen oder Nichtverstehen hebt ihn sogar zumeist auf. Da sind Janssens Bilder im Rathaus zu Erfurt. Sie sind freilich für die Erfurter gemalt, die ihre Geschichte kennen. Sie sind also um des Gegenstandes willen geschaffen, damit der Bürger der Stadt sich ihrer Geschichte erinnere, aus ihr lerne, in dem Sinn wie die Kirche Bilder aus der heiligen Geschichte fordert: Es handelt sich um Darstellungen von Heldentaten der Faust oder des Wortes und mit diesen nur zu leicht um romantischen Schwulst.

Freilich war schlechtes Wetter für Krafttaten, die Welt war verdorben für gewisse Heldenbilder, verdorben durch den Krieg. Denn auch dort gab es nicht mehr die malerische, die romantische Schlacht!

Mehr vom Geiste Feuerbachs spürt man in Franz Stuck. Er erlangte Ruhm in der Zeit des aufblühenden Renaissancekunstgewerbes als ein sicherer und höchst geschmackvoller Zeichner für das Kunstgewerbe; dann als ein gesund empfindender Maler, der in der Art Leibls und Trübners einen dämmernden Wald zu malen wußte, mit allen möglichen dargestellten und hineinzuträumenden märchenhaften Geheimnissen. Böcklin spukte schon in allen jungen Köpfen. Stuck faßte ihn in seiner Weise auf, nicht ganz mit dessen inneren Heiterkeit, wohl aber mit der frohen Kraft der Jugend, mit ein wenig mehr Derbheit, manchmal mit etwas absichtlicher Derbheit. Seine Kunst trat als kerngesundes Weib auf, schien geneigt, jedem zuzurufen: Fühle einmal, wie stark und hart meine Armmuskeln sind! In seiner Zeichnung, in seinen bildnerischen Werken, in der Art, wie eine Gestalt, ein Kopf sich bei ihm aufbaut, ist stets Kraft, Wucht, Größe. Er ist zwar im Grunde selten ganz selbständig; vor manchen seiner Bilder fällt einem der Vergleich mit dem eines anderen ein; aber er gibt in die Darstellung des Eigenen genug, um auf den Ausstellungen den Blick in Ablehnung und Anerkennung auf sich zu lenken. Unverkennbar ist sein Bestreben durch stilistische Klärung, schlicht und groß zu werden. Der alte Ruf, daß die Kunst aus der Naturbeobachtung und aus der erschreckenden Menge der durch sie sich bietenden Einzelheiten in die Einfachheit zurückkehren, daß sie von den Alten lernen solle, einfach zu sehen und einfach zu bilden, klingt auch aus seinen Bildern hervor. Auch Stuck wurde Gedankenmaler. Ihm und Klinger gelang es rasch, die Kritik stutzig zu machen: Der Realismus, so sagte diese, ist die Roheit, er war nur eine Vorstufe zu Höherem; es ist ein Glück, daß diese rasch erstiegen wurde; das einzig Tiefe in der Kunst bleibt doch der Gedanke, der Inhalt. Die Anhänger der älteren Kunst atmeten wieder auf. Fort mit den materialistischen Scheuklappen: Die Allegorie, die biblische Geschichte, Homer seien die Führer in einer Welt reinerer Schönheit, erhabenerer Gedanken!

Die Bedeutung Stucks liegt in der dekorativen Stärke seiner Bilder und von ihm geschaffenen Bildnereien. Er beherrscht die Menschengestalt, sie ist ihm durchaus zu willen. Er hat die Kraft, sie zum Gehorsam vor dem Gesamtwerk zu zwingen, ohne ihr Gewalt anzutun. Kannte das deutsche Volk und kannten die deutschen Regierungen ihre Aufgaben als Pfleger der Kunst, so hätte man Stuck, der in seinem eigenen Hause als Meister der Raumbildung sich glänzend bewährte, große Aufgaben dieser Art gestellt. Der Versuch wurde freilich gemacht, Wallot berief Stuck zur Ausschmückung eines Raumes im Reichstag: Aber wieder setzte jener Hohn ein, mit dem das deutsche Volk — hier vertreten durch die Mitglieder des Reichstages — so oft sich um die geistige Mitwirkung seiner besten Kräfte beraubte. Der Führer des Zentrums, Dr. Lieber, erklärte Stucks Arbeit für Schmiererei. Aber nicht das war es, was alle ernsteren Kunstfreunde mit Trauer der betreffenden Reichstagsverhandlung gegenüber erfüllte, sondern die Erkenntnis, daß weder in der Regierung noch in der Volksvertretung ein Mann saß, der ein herzhaftes Wort gegen die Verhöhnung eines angesehenen Künstlers aussprach.

Wäre ein kleiner Beamter so angegriffen worden, so hätte er sicher einen Verteidiger gefunden: der Vertreter geistiger Dinge allein ist ungeschützt. Denn leider gehört es bei uns noch nicht zu einer Forderung gesellschaftlicher Bildung, daß man zur Kunst in einem freundlichen Verhältnis steht. Wer Stuck einen Schmierer nennt, findet Beifall; wer aber einen Deklinationsfehler an einem lateinischen Worte macht, wird ausgelacht! Denn er ist „ungebildet".

Stucks kraftvolle Art, seine in breiten Massen auftretende Malweise verdarb also im Auge der Allzuvielen wieder, was Stucks Inhaltlichkeit gut gemacht hatte. Ein froher Gleichmut zeichnet ihn aus, eine heitere Sicherheit, das zu erreichen, was er plant. Es ist dies vielleicht nicht das Höchste. Er lehnt sich gern an bereits Gedachtes an, künstlerisch sowohl wie inhaltlich. Lenbach hat ihm zu lange nahe gestanden, die Antike zu mächtig auf ihn gewirkt; mehr vielleicht noch der führende Bildhauer des Kreises, Adolf Hildebrand, in seiner Art die menschliche Gestalt zu sehen.

In den Kreis der in Italien heimischen deutschen Künstler war Hildebrand seit 1867 getreten. Er stellte 1873 in Wien zuerst aus, lebte aber zumeist fern von der deutschen Kunstwelt in Florenz, das er später mit München vertauschte. 1884 veranstaltete Fritz Gurlitt eine Sonderausstellung seiner Werke in Berlin. Gerade damals war seine Männliche Figur fertig geworden, die sich jetzt in der Berliner Nationalgalerie befindet. Der Raum war sehr ungünstig, lange wurde die Statue hin und her gerückt. Als sie endlich aufgestellt war, fragte Hildebrand, wie denn nun sein Kind heißen solle. Da stand ein junger Mann in Marmor vor uns, wie nach starker Anstrengung, mit ruhig herabhängender Rechten, eingestemmter Linken; doch ohne jedes Beiwerk, ohne jede Anknüpfung an geistreiche Beziehungen. Es lag eine eigentümliche Schwermut auf dem beschatteten Auge. Das war fast das einzige, an das sich anknüpfen ließ. Daher frug ich Hildebrand, ob man das Werk etwa „Allein!" taufen könne. Das sagt nichts und reizt die Kritik viel zu sagen. Man hätte auch den Namen „Einer" wählen können. Hildebrand fand dies wohl zu geistreichelnd und nannte den Marmor Männliche Figur.

Er tat recht daran. Denn seiner ganzen Kunstauffassung nach mußte er allen Geist jener Art, durch den ich der Kritik seine Werke zugänglicher zu machen beabsichtigte, ablehnen. Er war Marées' Genosse und ganz und gar darauf gerichtet, durch die Kunst das schlichte Dasein zu geben, dies aber in vollendeter Kraft. Gerade der Verzicht auf Inhalt, das heißt auf den nicht rein künstlerischen, sollte sich in seinem Werke aussprechen. Ihm, dem Sohn eines deutschen Professors konnte man nicht den Vorwurf machen, daß es Unbildung sei, wenn er keinen Geist in seiner Bildsäule entwickelte. Er hätte ihr nur eine Scheibe in die Hand zu geben brauchen und es wäre ein Diskuswerfer daraus geworden. Es lag hier also eine Absicht vor: Hildebrand wollte „geistlos" sein. Hatte die ältere Ästhetik die Kunst des Bildhauers auf den Humor gewiesen, weil sie fand, daß es heutzutage etwas Ernsthaftes nicht mehr zu formen gebe, so wollte

Hildebrand zeigen, daß dieser Inhalt der Verderb der Kunst sei, deren Ziel auf die Verwirklichung des Lebens, auf die klare Vorstellung von Raum und Form hinweise.

Diese Absicht ist auch aus seinen älteren Werken, dem schlafenden Hirtenknaben und dem Trinker, ersichtlich. Fritz Gurlitt schrieb in seinen Begleitworten zur Ausstellung: Wer eine Wirkung von jenen Figuren empfängt, der empfängt sie nicht durch Beziehungen, die außerhalb des Kunstwerkes liegen, auch nicht durch meisterliche Reizmittel; er empfängt sie, weil er sich zu seiner Überraschung gleichsam der Erscheinung des Lebens ganz unmittelbar gegenübergestellt findet. Das unbeirrte Hinarbeiten auf tatsächliche Formgebung, auf Unmittelbarkeit der lebendigen Erscheinung nannte er Hildebrands Ziel.

Der Bildhauer hat später, 1893, in seiner Schrift ‚Das Problem der Form' Rechenschaft über seine Gedanken gegeben. Bezeichnend für diese ist, daß er als Künstler wohl der erste ist, der seine Lehre auf psychologischen Grund stellte, auf eine Untersuchung des Vorganges beim Sehen. Er schreibt eine Sprache, wie sie der gelehrteste Ästhetiker nicht schwerfälliger und wissenschaftlich unverständlicher zustandebringen kann. Es ist harte Arbeit, sich durch das kleine Buch durchzuwürgen; es steht sehr viel darin und das Viele ist so sorgfältig in Umständlichkeit eingepackt, daß es schwer zu verstehen ist. Aber da der Inhalt reich und ernst ist, hat es bald aus dem Kreise der Gelehrten in den der Menschen hinübergegriffen; ist das unsichtbare Siegel, das auf dem Buche lag, „Nur für Professoren!" bald erbrochen worden.

Hildebrand kennt zwei Arten des Sehens: Das eine Sehen sieht die Dinge nach ihrer Länge und Breite, also in ihrem Umriß, als Fläche. So sehen wir jedes Ding aus der Ferne. Das andere Sehen geschieht nicht durch einen Blick, sondern durch ein Abtasten des Gegenstandes mit den Augen, durch eine Bewegung der Augen. Es ist die Art, durch die wir den Körper nach der Tiefe erkennen, also das Körperliche sehen lernen. Die Erfahrung des Abtastens gibt uns im Flächenbilde eine Anzahl Merkmale, die in unseren Augen eine Tiefenbewegung anregen. Es können sich somit durch bestimmte Linienverbindungen, Flächenzusammenstellungen, Farbenwirkungen aus dem Flächenbilde Tiefenvorstellungen entwickeln. Das geschieht durch die Perspektive. Diese Vorstellung aber ist eine auf Erfahrung begründete, also schwankende. Das Kind hat sie noch nicht: Es erkennt nicht den Körper, nicht den Raum; es sieht nur die Fläche; es greift mit der Hand nach dem Mond; es vermag die Scheibe von der Kugel nicht zu unterscheiden. Das Bild als Kunstwerk gibt nur den einheitlichen Flächeneindruck. Es gibt in diesem aber auch die Merkmale, mit denen wir erfahrungsmäßig die Vorstellung von Raum und Körper verbinden; es zeichnet uns den Würfel in drei Ansichten. Das Bild muß aber auf die Erfahrungsvorstellungen verzichten, die außerhalb des Flächenbildes liegen. Wir wissen und empfinden durch das Flächenbild, daß der Würfel sechs Flächen hat, obgleich die Kunst nur drei darstellen kann. Das Haus sehen wir als eine Fläche; die Schrägstellung seiner Seiten bewirkt, daß wir uns ein Bild seiner Körperlichkeit machen können. Wir sehen, durch Erfahrung belehrt, daß das Haus vier

Wände hat, selbst wenn nur zwei dem Auge zugänglich sind. Die Kunst in ihren Anfängen stellte den Bau womöglich so dar, daß alle Ansichten wiedergegeben sind; nur nach und nach lernte sie auf das Zuviel verzichten und erkannte, daß sie nur das im Bilde geben kann, was der Blick von einem Punkte aus sieht. Sie gibt also nur den Gesichtseindruck des Flächenbildes, dieses aber so, daß wir die Formvorstellungen, den Tiefeneindruck gewinnen, wie ihn die Natur bietet. Der eigentliche Genuß am Kunstwerk ist für Hildebrand das Empfinden der Einheit zwischen Formvorstellung und Gesichtseindruck, den keine Wissenschaft, keine andere menschliche Tätigkeit zu geben vermag. Der Genuß besteht demnach im Erkennen von Raum und Form im Bilde.

Nun fordert Hildebrand auch für die Bildnerei das Bild, nämlich den Flächeneindruck, den der Umriß bietet. Die Ansicht des Werkes müsse den vollen Eindruck des Körperlichen geben. Die Anregung für den Tiefeneindruck müsse in der Gestalt selbst liegen. Das heißt: ein gutes Werk muß durch den einfachen Anblick, schon durch den Umriß über seine Tiefen und Raumverhältnisse vollständig aufklären. Es solle eine Hauptansicht haben, in der das Flächenbild sich rein gibt. Daher geht Hildebrand vom Flachbilde (Relief) aus und folgt darin dem geschichtlichen Weg der Bildnerei. Er sieht im Flachbilde nicht Gestalten von geminderter Körperlichkeit, die auf einer hinteren Fläche stehen, sondern wünscht ein Herausarbeiten der Gestalten von der vorderen Relieffläche nach hinten. Er fordert daher streng, daß das Relief nicht aus dem vor einer Fläche stehenden Bossen heraus, sondern aus der geraden Fläche durch Vertiefen gebildet werde. Nur so kommen wir zu einem beruhigenden Bild der Körperlichkeit, zu einem Raumbilde. Und selbst von der Freifigur fordert er, daß sie eine Reliefauffassung zeige, indem sie einen klaren Umriß von jedem Gesichtspunkte zeige. So lange sie sich in erster Linie als ein Kubisches geltend mache, sei sie künstlerisch noch nicht gereift; erst wenn sie als Flaches wirke, sei sie wahrhaft künstlerisch; erst wenn sie zur Bildwirkung führe, erreiche sie die Vollendung.

Michelangelo beschreibt das Heraushauen einer Gestalt aus dem Stein so: Man müsse sie sich im Wasser liegend denken; indem man dies langsam ablasse, sinke die Fläche zurück, wachse also die Figur aus der Fläche heraus, trete sie mehr und mehr über die Oberfläche vor, bis zur vollen Freiheit. Diese Schaffensart nimmt Hildebrand auf. Er schafft die Bildsäule stets von einer Hauptansicht aus; zeichnet das Bild auf die Vorderfläche des Blockes, so daß mehrere Hauptpunkte nahe an dieser liegen; und nun dringt er schichtenweis in die Tiefe; die Rückwand des Reliefs versinkt immer mehr, bis sich die Gestalt völlig rundet.

Er erzielt dadurch eine Reihe bestimmter Vorzüge; namentlich denkt er die Gestalt aus dem Block heraus; er kauft nicht, wie es zumeist geschieht, den Block für das fertige Tonmodell. In der Beschränkung sieht er ein Gesetz: die Gestalt soll durch die Grenze des Blockes gebunden sein; man soll geistig den Block empfinden, aus dem sie stammt. In seinen Figuren an dem Wittelsbachbrunnen in München führte er diesen

Grundsatz in augenfälliger Stärke durch. In allen seinen Gestalten ist eine Geschlossenheit der Wirkung, die höchst überrascht und ihnen vor vielen anderen Ruhe und Ernst verleiht: Vorzüge, die durch nichts anderes erklärbar sind, als durch die Erfüllung jenes Gesetzes. Namentlich an antiken Bildsäulen findet man es, einmal darauf aufmerksam gemacht, vielfach wirksam.

Ebenso in späterer Kunst. Und sieht man seine eigenen Werke daraufhin an, so findet man in ihnen eine erstaunliche Lebenskraft. Sie überzeugen in hohem Grade von ihrer inneren Notwendigkeit; man steht ihnen niemals mit dem Wunsch nach Änderungen gegenüber; sie geben sich unbedingt richtig. In ihrer Einfachheit liegt ihre außerordentliche Lebenswahrheit.

Hildebrand hat Viele seiner Zeit von der Richtigkeit seiner Ansichten überzeugt. Aus ihnen heraus lernte man Bildwerke besser beurteilen; mehr noch gab seine Lehre den Schlüssel zum Verständnis seines Schaffens. Wer die Bildhauerei ernst betrieb, hatte sich mit dieser auseinanderzusetzen. Nur eins! Sobald durch sie Grenzen aufgestellt wurden, sobald sie das Urteil über gut und böse in der Kunst einschränkend beherrschen sollte, äußerten sich Bedenken in Künstlerkreisen. Die tatsächliche Seite seines Denkens ist anregend, fördersam; die ablehnende, ausschließende Seite führt zu einer Einseitigkeit, die dem Künstler sehr gut, dem Kritiker und Kunstgeschichtler aber gar nicht ansteht. Denn Kunst ist nicht Erfüllung eines allgemein gültigen, sondern eines im Künstler beruhenden Gesetzes. Hildebrand hat ein solches für viele in Worte und Taten gefaßt, aber nicht für alle.

Feuerbach starb 1880. Alle Versuche, seine Kunst in Deutschland zu größerer Geltung zu bringen, waren mißlungen. Die Künstler, die Kritik hatten seine Art zu sehen für falsch, seine Bilder für fehlerhaft erklärt. Sie hatten immer besser gewußt, wie die Welt darzustellen sei als er, weil sie sie anders sahen. Man empfand zwar, daß sich hier ein großes Leben einsetzte, um die Wahrheit zu erkennen, sehen zu lernen, sehen mit seinen Augen, ohne Brille und ohne sich in die Einzelheit zu verlieren; aber die Wahrheit war eine andere als die bekannte, und darum stieß sie ab. Marées lebte in der Einsamkeit, vergessen. Mit Lächeln sah man auf den Mann, der für grüblerisch verbohrt erklärt wurde. Böcklin war nicht minder beiseite geschoben. Selbst Graf Schack hatte seine Bestellungen eingestellt. Er sandte ihm die Quellnymphe als mißraten zurück, nannte auch die Pietà mißlungen. Schacks nie sehr starke Entschiedenheit im Geschmack für das Eigenartige versagte vollends, seit selbst seine künstlerischen Berater an Böcklin irre wurden.

Die siebziger Jahre zeitigten einen neuen Böcklin. Daß er sich wandelte, das bekundet sich in dem langsamen Abfall seiner Freunde und Beschützer, in der wachsenden Vereinsamung, in die seine Kunst ihn führte. In Rom, in Florenz lebte er sich erst vollkommen aus. Noch heute gibt es viele, die wohl Böcklin I., nicht aber Böcklin II. zu würdigen wissen.

Dieser zweite Böcklin ging aus von Schirmer und Franz-Dreber und endete bei sich selbst. Bis dahin steckt noch der Geist der historischen Landschaft in ihm, wenngleich schon in höherer innerer Verschmelzung von Natureindruck und Vorgang im Bilde. Nun beginnt erst die starke Dichternatur sich ganz mit italienischer Farbe und Sonnigkeit, mit deutschem Empfindungsreichtum und innerer Vorstellungskraft zu erfüllen. Jetzt erst wird Böcklin der große, tief den ganzen Kreis deutschen Schaffens erschütternde Meister.

Den schwersten Schaden tat sich Böcklin durch sein Gefilde der Seligen, das Bild, das die Berliner Nationalgalerie bei ihm bestellte und das 1878 abgeliefert wurde. Es erweckte Schrecken! Der schwarze See, die Schwäne mit häßlich steifem Hals, die verzeichnete Frau auf dem Rücken eines Kentauren in dem wunderlich roten Mantel, die grell beleuchtete Wiese in den buntesten Farben: Das alles reizte lediglich zum Lachen. Man sah hierin die Absicht, um jeden Preis Aufsehen zu erwecken. Darin sei Böcklin der Nachfolger von Makart und Gabriel Max, von Männern, die durch den Tamtam der Reklame und raffinierte Inszenierung die Geister naiver Zuschauer verwirren und die Kunst auf Abwege zu führen drohen. Schon in früheren Bildern habe Böcklin die ästhetische Form aufs krasseste verletzt. Sie seien mehr als geniale Verirrungen. In seinen Seebildern zeige er sich als Fanatiker des Häßlichen und Bizarren. Verzeichnungen schlimmster Art wechseln mit einer raffinierten Absichtlichkeit der farbigen Kontraste, in denen etwas ungemein Anstößiges und Frivoles liege; denn das Hineintragen grobsinnlicher, niedriger Gefühlsregungen, die an die niedrigsten Regionen menschlichen Sinnenlebens erinnern, machten den schärfsten Protest im Namen der obersten Kunstgesetze nötig. Eine vornehme Dame — gemeint ist die Kaiserin Friedrich — habe den Ankauf eines solchen Seebildes verhindert. Daher erfolgte jene Bestellung der Gefilde der Seligen. Ob sich Böcklin noch jemals aus den trostlosen Farbenexperimenten heraus retten wird! Das Urteil des wohlwollenden, aber unbefangenen Menschenfreundes faßte man in die Worte zusammen: welch edler Geist ist hier zerstört! Es fehlte aber auch nicht an anerkennenden Worten: Man erkannte in Böcklin den hochbegabten Feuergeist. Hätte man sich nicht wohl einmal fragen können, ob das Mißverstehen eines solchen nicht etwa an denen liege, die ihn so hart beurteilten?

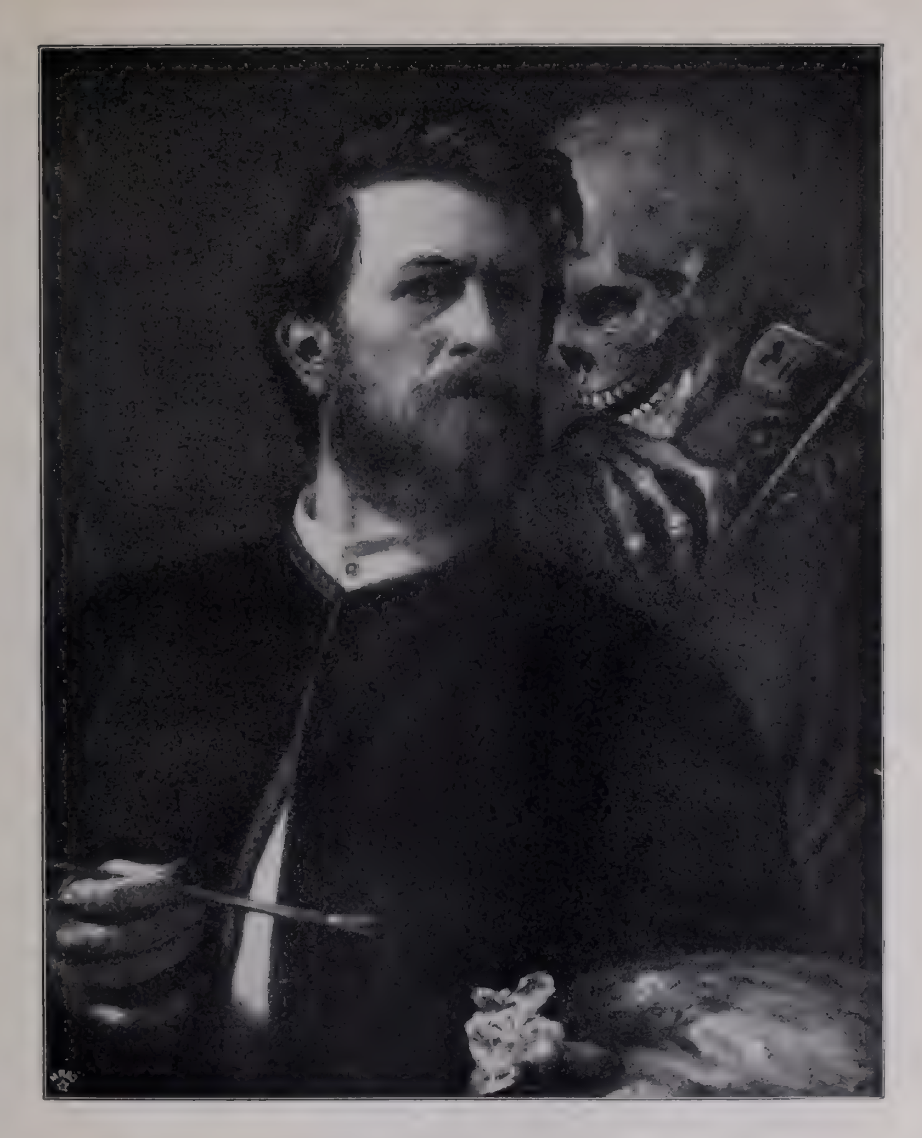
Guido Hauck, der 1884 ein Druckheft über die Gefilde der Seligen herausgab, erinnerte an Schopenhauers Spruch: Vor ein Bild hat sich jeder hinzustellen wie vor einen Fürsten, abwartend, ob und was er zu ihm sprechen werde. Auch hat er das Bild nicht selbst anzureden, denn da würde er nur sich selbst vernehmen. Hauck wollte die Ehre Böcklins damit retten, daß er den geheimnisvollen Inhalt seines Werkes erschloß. Er tat dies feinsinnig und mit vielseitigem Wissen. Ihm trägt der Kentaur Charon eine Helena über den Peneios, die Würde trägt die Anmut; er sieht Goethes Faust (II. Teil, 2. Akt), die klassische Walpurgisnacht; er sieht noch weitere Beziehungen. Aber er erkennt auch, daß in der Größe der Gesichte, der gewaltigen Heiterkeit und Lebenslust,

die das Bild ausstrahlt, allein die gerechte Würdigung liege. Es zog ihn immer wieder in seinen zauberischen Bann.

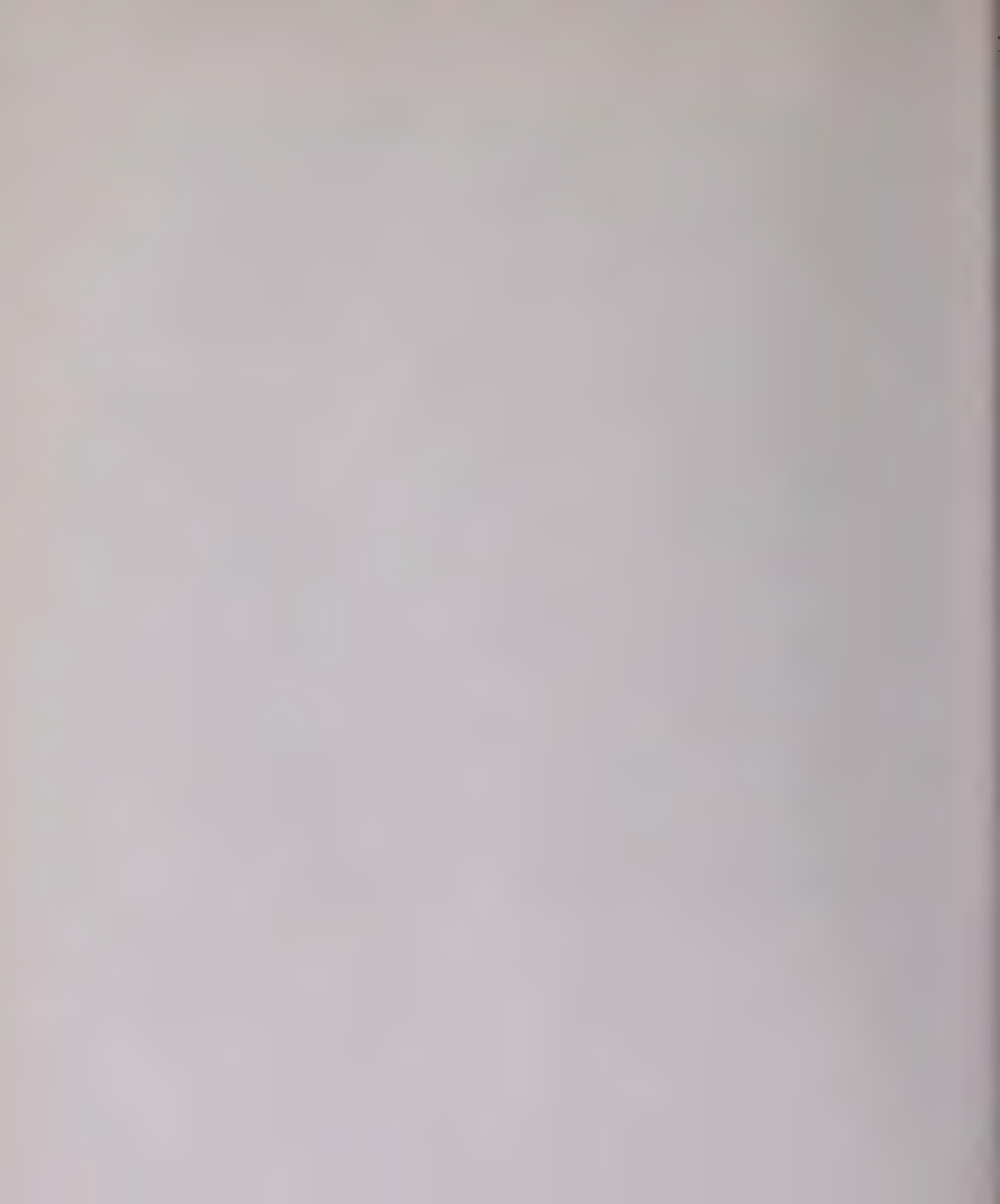
Noch ein Beispiel über die Art, wie Böcklin in der Kritik aufgenommen wurde. 1888 feierte er seinen 60. Geburtstag. Pecht schrieb einen sauersüßen Aufsatz zu diesem Anlaß in seinem Blatte ‚Die Kunst für Alle'. Er mußte dies der wachsenden Anerkennung des Meisters gegenüber. Mit der neueren Richtung Böcklins fand er sich aber durch Stillschweigen ab. Im ganzen, sagt er, wird man die Bilder seiner ersten Periode vorziehen, wie ja die eigentliche Schöpferkraft bei Künstlern selten über das fünfzigste Jahr hinausgehe. Im selben Jahre war auf der Münchener Ausstellung Böcklins gewaltiges Spiel der Wellen zu sehen. Pecht findet darin keinen Fortschritt in des Schweizers Kunst: Es sei mehr der Vierwaldstädter See als das jonische Meer dargestellt; der im Vordergrund einer blonden von Küßnacht gebürtigen Meerjungfrau Schwimmunterricht erteilende Appenzeller Triton hat ganz offenbar früher Molken von der Ebenalp ins Weißbad getragen; und der dicke Herr hinter ihm, der mit so viel Teilnahme die Waden einer eben untertauchenden Nereide vom Thunersee studiert, hat sicherlich als Kunstvereins-Ausschußmitglied oder im Künstlergrütli seinen Geschmack an dergleichen ausgebildet; er ist dabei kaum zum erstenmal so in die blaue Tinte geraten, die ihn jetzt, sich als Tyrrhenerflut vorstellend, umgibt.

Solcher Art war damals die Kritik; mit so witzigen Herren hatte eine sich verjüngende Kunst zu kämpfen. Nicht einmal die Größe der Arbeit wurde anerkannt. Man glaubte, Böcklin durch Gelächter besiegen zu können; man hielt ihn nicht einmal der ernsten Widerlegung für würdig. Und wenn dann einer seine Verachtung dieser groben, faulen, fahrlässigen Kritik laut in die Welt hinausrief, war man ganz erstaunt über solche Unartigkeiten!

Am schlimmsten erging es Böcklin in Berlin, in den Ausstellungen seiner Werke, die Fritz Gurlitt veranstaltete. Wenige Freunde verstanden, was er wollte. Sie freuten sich im Stillen jedes der neu eintreffenden Werke. Der Ärger begann erst, sobald sich die Pforten der Ausstellung öffneten; lauter Spott, rohes Lachen, bestenfalls mitleidiges Achselzucken. Das Eintrittsgeld deckte kaum die Kosten für Fracht und Katalog, die herrlichsten Werke mußten auf Jahre in den Lagerraum des Kunsthändlers gestellt werden, damit den Ausstellungen nicht die Abwechslung fehle. Es war keine Kleinigkeit für diesen, täglich die Vorwürfe des gebildeten Berlin anzuhören, daß er mit diesem Zeuge dem niedrigsten Sensationsbedürfnis diene; daß er solchen Unsinn ausstelle und ernsten Menschen zumute, ihn für echte Kunst zu nehmen. Wohlwollende nahmen ihn wohl vertraulich beiseite und erklärten gönnerhaft, sie könnten es ja dem Familienvater nicht übelnehmen, wenn er Geld verdienen wolle; nur solle er doch so ehrlich sein, wenigstens im Freundeskreise zuzugeben, daß er selbst nichts von dem Schwindel halte. Dies Ertragen des Ansturmes des Unverstandes, der sich in Abwesenheit der Künstler auf ihn allein entlud, war eine schier übermenschliche Leistung; mit uner-



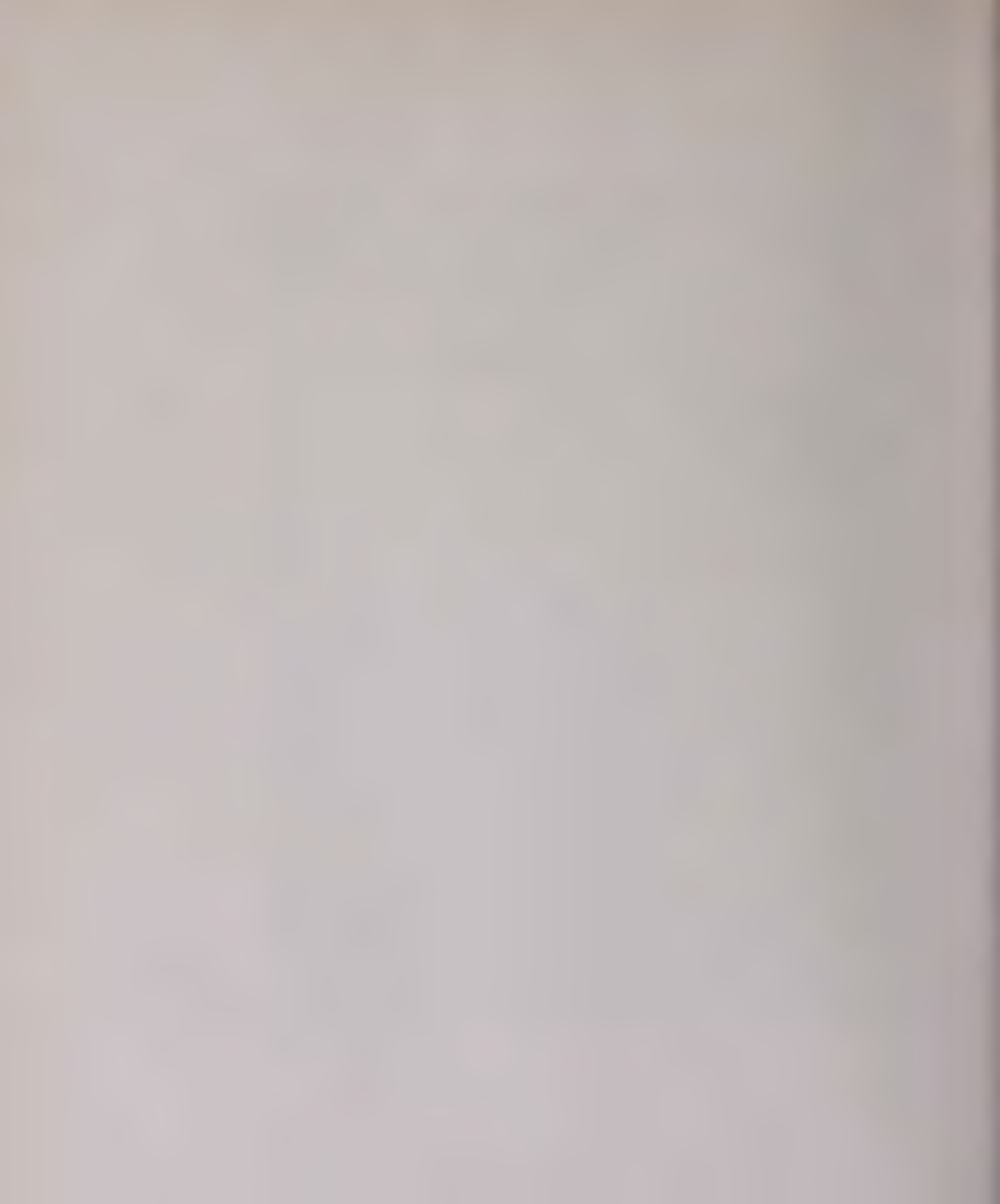
ARNOLD BÖCKLIN: SELBSTBILDNIS





HANS THOMA: ABENDFRIEDE

Verlag der Photographischen Union



schöpflicher Geduld ließ er all den Spott, all den Hohn des Kunstpöbels, namentlich des vornehmen, all die Witzeleien über sich ergehen. Ein gewisser Galgenhumor verließ ihn nie: Sagen Sie selbst, Herr Gurlitt, Böcklin will sich nur über uns lustig machen! Möchten Sie so ein Bild besitzen? Königliche Hoheit, ich bin Kunsthändler, ich möchte, daß königliche Hoheit das Bild besitze! Wie dankbar war mein Bruder für jedes Eintreten für den Meister, dem kritischen Gebelfer gegenüber. Ich erinnere mich noch eines dieser großmäuligen Berichterstatter, der höhnend über ein Böcklinsches Bild herfiel. Mein Bruder verteidigte es mit guter Laune. Endlich mischte sich ein Dritter ein und sagte: Was bliebe von unserer heutigen Kunst für kommende Jahrhunderte übrig, hätte nicht Böcklin geschaffen! Der Kritikus sah sich höhnend den Mann an: Und wie heißt der Mann, von dem dies große Wort kommt? Der antwortete: Reinhold Begas! und ging seiner Wege. Mein Bruder hat es ihm nie vergessen!

Jahre lang blieben ihm die Bilder unverkauft, Jahre lang häuften sich diese im Hinterzimmer seines Ladens, in engem Raum zwischen Stößen von Bildern, die jetzt zu dem stolzesten Besitz der Museen gehören. Sein Ehrgeiz war der Dank der Künstler. Das Bildnis seiner Frau, mit dem Böcklin ihn 1882 überraschte, und dergleichen Anerkenntnisse darüber, daß er im Kampf ums Dasein nicht nur sein Wohl bedachte, sondern, daß er mit einem unmittelbaren Kennerblick ausgestattet wie kaum ein zweiter, sein Fortkommen nur in Gemeinschaft mit dem besten, was die Zeit schuf, für möglich hielt. Wenn er sich für Böcklin begeisterte, hatte er den Tadel der Naturalisten, wenn für Liebermann den der Neuidealisten zu ertragen. Zwar waren Anhänger jeder dieser Richtungen damals schon häufig; aber lese man bei Fiedler, Hildebrand, Schack u. a., wie sie über Liebermann und Uhde dachten! Unter jenen, die die moderne Kunst als Ganzes, in ihrer Vielseitigkeit verstehen lernten, war er der ersten einer und der feinsten einer. Jung ist mein Bruder gestorben. Artibus inserviens consumptus haben wir ihm auf den Grabstein meißeln lassen; und wir glauben, ein wahres Wort gesagt zu haben: ein treuer Diener der Kunst, der sich in die Bresche warf, um dem Neuen den Weg zu öffnen.

Eine Eigenschaft tritt augenfällig hervor, daß Böcklin die Gabe besaß, in jedem seiner Werke anregend zu wirken. Das hat man ihm gerade zum Vorwurf gemacht; man nannte ihn einen, der das Aufsehen um jeden Preis erwecken wolle, der nur für diesen Zweck arbeite. Daß es Maler dieser Art gibt, ist nicht zu bezweifeln. Aber wie selten hat dies Bestreben Bestand. Wie rasch geben sich die meisten aus, an Gedanken künstlerischer, ja selbst inhaltlicher Art. Angenommen, Böcklin wäre ein solcher: Nun dann ist ihm diese Absicht in wunderbarer Weise gelungen. Jedenfalls hat es noch nie einen Maler gegeben, der so ununterbrochen Sensation aus sich heraussprudelte. Niemand wird seine Bilder vergessen, niemand sie übersehen. Man hat mit dem neuen Jahrhundert erkannt, daß auch die Reklame eine Kunst sein könne. Man begann die Maueranschläge zu sammeln, Preise für sie auszusetzen. Wer sie künstlerisch zu handhaben

wußte, wurde als Künstler gewürdigt. Also gut: wer Böcklins Künstlerschaft nicht versteht, der erkenne wenigstens seine Kraft an, im entschieden wirksamen Ton zum Beschauer zu sprechen.

Aber er ist kein Mann der Sensation. Die Reklame, die Böcklins Auftreten umgab, war das Angstgeschrei aufgescheuchter Idealisten. Wenn man in seine Bilder sich hineinzusehen lernt, wird man sich um einen starken Eindruck nicht für den Augenblick, sondern fürs Leben reicher fühlen. Man hat nicht ein Bild, man hat ein Stück Welt mehr gesehen. Nur eine gewaltige Persönlichkeit kann eine solche Fülle der Anregung von sich ausstrahlen, nur aus einem dichterischen Herzen kann so viel Kunst, dauerndes, in fremden Herzen haftendes Leben fließen. Von einem Ende Europas bis zum andern gab es keinen Maler, dem Böcklin glich. Er war nur er selbst. Denn er schafft, was mit anderen Schulen nichts gemein hat, eine individuelle Kunst, Kunst aus Eigenem!

Auch diese ist nicht Realismus im Sinne der Modernen. Böcklin selbst hat es oft genug ausgesprochen, daß er nicht Studien vor der Natur gemacht, sondern nur im Sinn Marées' Natureindrücke im Gedächtnis gesammelt habe. Doch wollte er nicht die erhöhte Vorstellung des Menschen, nicht eine Gestalt, in der das Menschentum sich in seiner Ganzheit widerspiegelt, sondern die vollendete Deutlichkeit der Einzelerscheinung, die unbedingte Erkennbarkeit dessen, was dargestellt werden soll. Seine Bilder stellen nicht ein Stück vorhandener Welt dar, sondern stets eine von der Natur im Geist empfangene Anregung, die aus der Menge der dort aufgestapelten Naturerfahrungen weiter ergänzt und fortgebildet wird. Sie sind also eine Art Gedicht und eine Art Gesicht. Ein im Innern geistig Ausgebautes, das nicht in Worten, sondern in Form und Farbe fertig in ihm vorlag, ehe es auf die Leinwand gebracht wurde. Aus dem Gedächtnis heraus schuf er dann mit innerer Sorglosigkeit auf sein Hauptziel los: Das Bild zur vollen Verwirklichung des ihm vorschwebenden Gedankens zu machen. Es gilt nicht eine hier oder dort gesehene Naturerinnerung, sondern nur sich selbst wiederzugeben, das heißt, den Eindruck, den die Erscheinung in seinem an lebendigen Naturerfahrungen reichen Auge und Kopf hinterließ. Böcklin bekümmerte sich wenig um die Gefahren, die andere schrecken, um Verzeichnungen und Unwahrheiten in der Farbe. Denn das, was er malte, ist gar nicht das, was draußen in der Welt ist. Er malte aus seinen Naturerfahrungen heraus nicht die Gotteswelt, sondern die Welt Böcklins. Es berührte ihn auch wenig der Vorwurf, ob diese möglich sei.

Böcklin ist dabei frei von Schule; er ist auch frei von dem reichen Maß älterer Kunst, die er mit offenem Blick gesehen hat. Man muß seine Bemerkungen über Kunstwerke durchlesen, wie sie seine Anhänger in großer Zahl gesammelt und veröffentlicht haben: Mit Ausnahme der gleich ihm farbigen und deutlich den Vorgang erzählenden Niederländer des 15. Jahrhunderts spricht fast kein Meister zu seinem Herzen: Er hat für die meisten nur ein Wort des Hohnes. Daher findet sich bei ihm kein Strich, der an einen alten Meister mahnt. Sein Gedächtnis hat nur selbständig vor der Natur erfahrene Ein-

drücke bewahrt. Er arbeitete, wie Marées es lehrte; aber er arbeitete mit einer glänzenden und reichen künstlerischen Seele ohne jenen selbstquälerischen Nebendrang nach Ausdruck. Man sehe sich ein Stück Fischleib, ein paar Feldsteine am Weg, einen Wolkenhimmel an. Welch unendlicher Reichtum des Sehens von Form und Farbe, stets beider zusammen. Nicht, wie Hildebrand, will er die Farbe nur als Hülle der Form. Gerade die Durchdringung der Formen, die Spiegelungen und die Umbildungen der auf und im Wasser befindlichen Dinge lockt ihn am meisten; das eigentlich malerische Problem ist ihm nicht Erscheinung der Dinge an sich, sondern jene unter wechselnden Verhältnissen. Die Art, wie Böcklin die Aufgabe klar zu erfassen, und die Meisterschaft, mit der er das Naturbild in seiner Ganzheit auf die Leinwand zu bringen wußte, macht ihn zum großen Maler! Da ist ein so riesenhaftes Könnnen, daß man sich an seinen Fehlern freut. Manche Mißbildung in der Zeichnung bringt ihn uns nur menschlich näher.

Böcklins Schaffen wird von einer inneren Notwendigkeit beherrscht. Er schwankte nicht in den Formen, obgleich er oft dasselbe Bild in zwei Auffassungen nebeneinander malte. Er hatte eben den Gedanken in zwei Formen im Geist und mußte ihn daher doppelt festhalten. In der Mitte der Landschaft Die Villa im Frühling sitzt unter anderem im Grünen eine Frauengestalt in weißen Kleidern und roten Schuhen. Als mein Bruder das Bild kaufte, bat er Böcklin flehentlich, die Schuhe, den winzigen Fleck im Bilde, schwarz zu machen, denn er kannte seine Berliner. Diese roten Schuhe würden das einzige sein, was sie auf dem großen Bilde sähen. Er ahnte den unsäglichen Ärger, den er von ihnen haben werde. Böcklin sagte aber: Nein, lieber Gurlitt, das geht nicht; Gretchen H . . . hat einmal mit solchen roten Schuhen im Gras gesessen und gerade dabei ist mir dies Bild eingefallen. Der Sturm der Heiterkeit Berlins war denn auch bald entfesselt. Wie kann man sich eines Bildes freuen, wenn solche Verrücktheiten darauf vorkommen! Jahrelang blieb das Bild unverkauft!

Die Vorstellung, die sich Böcklin von der Natur schuf, ist wunderbar klar. In seiner Landschaft ist eine Heiterkeit, ein Glanz der Farbe, wie sie nie vorher gemalt wurden. Keine Spur von Entlehntem; unbedingte Reinheit der künstlerischen Empfindung. Böcklin malte das Meer so blau, wie es nur irgend sein kann, die Wiese so frühlingsgrün, so voll von Blumen, den Himmel so leuchtend und die Wolken so strahlend weiß, die Felsenschluchten so tief und das Waldesdüster so dunkel, wie all das nur Sonntagskinder sehen, solche, die den Erdenstaub aus den Augen wischen und mit Kinderfreudigkeit in die Welt blicken können. Er malte sie absichtlich so, weil ihn die Kraft der Farbe heiter stimmte, weil er durch sie sein frohes Naturempfinden deutlich auf den Beschauer zu übertragen vermochte. Eine Zeit, die den Naturalismus zur stärksten Entwickelung brachte, setzte diesem hier einen Mann entgegen, der die Natur mit Märchenaugen ansah. Alles, was er schuf, bekam ein Doppelleben. Es ist nicht wahr, sondern es ist überwahr; es hat alle Lebenseigenschaften in gesteigerter Form.

Vor allem Farbe! Nicht Hellmalerei, nicht Graumalerei, nicht Braunmalerei, sondern Farbe in höchster Kraft. Eine sonnige Reinheit und eine schillernde Flüssigkeit des Tons. Märchen überall. Man geht wie im Feenland. Nirgends eine aufdringliche Erklärung, daß man sich darin befinde, überall aber ein Wispern in Busch und Wolken, das der versteht, der am Sonntag der Kunst geboren wurde. Böcklin läßt den Beschauer die Dinge mit erleben, weil er sie selbst erlebt hat. Der Prometheus — wie oft ist er gemalt, an den Felsen geschmiedet mit dem Adler auf der Brust. Bei Böcklin hohe Felsen, an denen das purpurschwarze Meer emporzüngelt. Auf den Felsen knorrige Ölbäume silbergrünen Gelaubs, vom Sturm gepeitscht. Höher hinauf Felsen auf Felsen bis zum hohen Berg sich türmend, dessen Rücken die jagenden Wolken berührt. Eine Landschaft, so riesig, wie sie vorher wohl nur Rubens malte. Nicht Abbildung, sondern Neubildung; nicht eine Harmonie, sondern Auflösung von Dissonanzen, die durch eine starke Hand zum Ausdruck e i n e r Empfindung gezwungen wurden. Oben auf dem Bergesrücken ein gefesselter Mann. Er ist groß, dieser Mann; er ist größer als alle Berge ringsum, wohl 6000 m hoch, wollte er sich aufrichten. Wolkenschatten ziehen über den Götterleib, ihn umschleiernd. Wer hätte das früher je gemalt, einen Körper, der alle Farben spielt, im wechselnden Lichte; wer hätte eine Gestalt dort oben zwischen Bergrücken und Bildrahmen gelegt, wo er doppelt gefesselt erscheint, durch seine Ketten und durch die Grenzen der Leinwand. Er müßte den Rahmen sprengen, wollte er sich aufrichten. Es ist ja ein altes Lied, das uns da gesungen wird von dem Gott, der das Menschengeschlecht schuf:

> Zu leiden, zu weinen,
> Zu genießen und zu freuen sich,
> Und Zeus nicht zu achten
> Wie er!

Die wundervollen Meeresbilder! Wie der weiße Schaum der Welle herabrieselt, wie das Blau sich vertieft und aufleuchtet, wie die Wellen von unten heraufwachsen und der Wind über sie hinstreicht. Wasser ringsum. Der Horizont ist niedrig, ganz niedrig, als sitze der Maler bis an die Brust im Meere. Ein köstlicher Salzduft, überall Bewegung. Darüber sich drängende Wolken am hellleuchtenden Himmel. Und in all der Weite und Leere ein paar Lebewesen. Nicht Menschen, nicht Tiere und doch beides; nicht Tritonen und nicht Nixen und doch beides; nicht Wesen der griechischen Sage oder unseres Märchens und doch klassisch und deutsch empfunden. Die gewaltige Ungezwungenheit ihres Seins, das überwältigend Tierische ihrer Kraft, ihrer Gesundheit, ihres Lebensüberschusses hat die Leute von Geschmack abgestoßen. Seine Mißhandlung menschlicher und tierischer Körper verletzen das Formengefühl jedes regelmäßig gegliederten Geistes, sagte die Kritik. Es fehle Böcklin an Bildung: denn erstens paßten seine Mischgestalten in keine Mythologie hinein, waren also fehlerhaft nach der Lehre der Archäologie; und zweitens waren sie anatomisch nicht richtig. Der berühmte

Berliner Physiologe Dubois-Reymond hat Böcklin einmal gründlich den Kopf gewaschen, aber mit jener Wäsche, die nicht naß macht; denn Böcklin hat sich schwerlich um seinen Vortrag gekümmert. Den Gelehrten empörte, daß ein Maler, nachdem so viel für die Wissenschaft geschah, Unholde und Unholdinnen darstellen konnte, die vom Unterleib ab in fette, silberglänzende Lachse auslaufen. Die Naht zwischen Menschenhaut und Schuppenkleid sei bei ihnen nur spärlich bemäntelt, sie wälzen sich kraß realistisch auf Klippen herum oder plätschern in der See umher. Dubois meint nun, die Menge staune diese blauen Meerwunder als geniale Schöpfungen an. Er irrte hierin, wie sich aus genügender Erfahrung bestätigen ließ. Die Menge war ganz seiner Ansicht in der Verurteilung dieser Bilder. Dubois hätte am liebsten das Bilden von Mischgeschöpfen, wie sie schon die Antike hervorbrachte, der Flügelgestalt der Nike, der Kentauren, des Pan ganz untersagt. Nur mit Mißbehagen sah er den Gigantenkampf von Pergamon, die Mischwesen, deren Beine sich in Schlangenleiber verwandeln, die also auf zwei Wirbelsäulen stehen, Lebewesen mit gesondertem Gehirn, Rückenmark, Herz und Darmkanal, eigenen Lungen, Nieren und Sinnenorganen — das erscheint dem morphologisch gebildeten Auge ein unausstehlicher Anblick.

Wer kein Tropf ist, wird einsehen, daß der Gelehrte recht hat. Die Böcklinschen Gestalten können, anatomisch betrachtet, nicht leben. Wer künstlerisch sehen gelernt hat, der wird wissen, daß oft die anatomisch richtige Darstellung von Mensch oder Tier künstlerisch nicht lebt; nicht leben kann ohne jenen unerklärlichen Funken, der dem toten Stoff den Pulsschlag gibt. Künstlerisch leben dagegen die Giganten von Pergamon und die Seeungeheuer Böcklins, und zwar ein starkes, gesundes, feuriges Dasein. Die aus dem Widerstreit für mich sich ergebende Weisheit ist: durch die Gelehrsamkeit lernt man nicht die Kunst verstehen; im Gegenteil, sie ist ein Hindernis zu ihrer Würdigung; denn sie ist nüchtern und aufs Zergliedern gerichtet. Jene ist eine Art sinnlicher Trunkenheit und aufs Zusammenfassen gerichtet. Wer gelehrt malt, ist auf ebenso falschem Wege, als wer die Wissenschaft künstlerisch betreibt.

Böcklin ist in seiner Kunst nicht Humorist, er ist aber voller ausgezeichneter Laune; er ist in seiner Heiterkeit so ernst, wie es nur eine echte Naturseele sein kann. Wie meisterhaft hat er Faune gemalt. Was sie tun und lassen, ist meist nebensächlich; die Hauptsache ist, daß sie leben, diese Rüpel der Felder: zottig, braun, ungeschlacht; alte, junge, mit plumpen, zugreifenden Händen, starken Muskeln, viel zu langen Armen, nicht Männer mit Bocksfüßen, nicht Böcke mit menschlichem Oberkörper, sondern trotz Dubois künstlerisch fertige Lebewesen. Nicht entstanden im Nachempfinden eines griechischen Vasenbildes, sondern aus echt deutscher Eingebung geschaffen; wie einst das Volk Märchen schuf: im Ausspinnen der Eigenschaft eines aus der Natur herausgefabelten Wesens. Das, was Böcklin vor allen auszeichnet, das ist seine Kraft, die Dinge in das Gebiet des rein Künstlerischen zu ziehen. Daneben schwindet alles Störende hin: Das Antike hört auf antik, das Wissenschaftliche hört auf gelehrt zu sein;

die Erfüllung mit Malergeist setzt über Gegenstand und Inhalt hinweg. Immer ist das Bild zu allererst ein Bild, ein Stück Natur, gesehen mit Künstleraugen!

Auch die heilige Geschichte hat Böcklin darzustellen versucht. Es wurden die dieser gewidmeten Bilder vielleicht am heftigsten angegriffen. 1876 entstand die Kreuzabnahme, Christ am Boden, gestützt von Nikodemus und Josef von Arimathia, die Frauen und Johannes um ihn beschäftigt. Es ist augenfällig, daß der Leichnam Christ's verzeichnet ist, daß die Absicht auf Wirkung zu einem Zwiespalt in der Form führte. Man fand keinen Ausdruck stark genug, um die Entrüstung über einen solchen Angriff gegen das Heiligste in Worte zu fassen. Der Angriff besteht darin, daß der Künstler einen künstlerischen Fehler beging, schlecht zeichnete. Das war sicher nicht seine Absicht; es wird wohl niemand glauben, daß Böcklin einen solchen Gegenstand für seine Kunst wählte, mit dem Willen, ihn zu verhöhnen. Seine Fehler waren mithin das Nichterreichen eines mit unzweifelhaftem Ernst Gewollten. Man verwahrte sich auch nicht gegen sein Bild vom „beschränkt konfessionellen Standpunkt", sondern von einem für höher gehaltenen, dem ästhetischen, gegen eine so rohe Behandlung des menschlichen Körpers als des edelsten Vorwurfes der Kunst. Also daher die Schmerzen! Die angeblichen Angriffe auf das Heiligste bezogen sich auf die heilige Ästhetik, eine Weisheitsform, die über jener der Protestanten und Katholiken — beschränkt Konfessioneller — steht. Nicht der Christe, sondern der Ästhetiker lärmte gegen Böcklin.

Im Jahre 1882 war auf der Wiener Internationalen Ausstellung Böcklins Pietà über einer Tür aufgehängt. Wer da weiß, wie es auf Ausstellungen zugeht, dem sagt dies so viel: Das Bild war eben nur noch aus Gnade von dem Aufnahmegericht, also von Künstlern, des Aufhängens würdig befunden worden. Man lachte, nannte es den Regenbogen, in dessen Farben es schillere. Selbst der größte Farbenenthusiast, hieß es, ist nicht imstande, sich über dies Liebäugeln mit argen Verletzungen der ästhetischen Form hinwegzusetzen. Ich setze dem entgegen, was Max Lehrs in seinem hübschen, zum 70. Geburtstag Böcklins, also 1897, erschienenen Büchlein sagte: Wie viele Künstler haben ihre Kraft an dem einfachen, rührenden Vorgang erprobt? So schlicht und groß, so wahr und im edelsten Sinne religiös hat ihn keiner darzustellen gewußt wie Arnold Böcklin! Eines hatte sich eben geändert: Sancta Aesthetica, die wankelmütigste der Frauen, hatte vor der Tiefe und Innerlichkeit des Meisters ihre Grundsätze geändert. Nur ein paar Leute, die noch eine alte Auflage von ihr besaßen, folgten den schon längst von ihr selbst verleugneten Wahrheiten. Wohl wird Böcklin schwerlich je als Meister der kirchlich dogmatischen Kunst anerkannt werden. Aber sollte es nicht möglich sein, daß die religiöse Kunst erkenne, hier ringe ein Mensch um die Wahrheit, dessen Ernst man eben an seinen Schwächen am leichtesten als echt erkennen kann? Ein Herzenskünder muß in Böcklin den Herzenskünder finden. So viele merken nicht, daß nicht ihre religiöse, sondern ihre ästhetische Auffassung sie von diesen Bildern abstößt; aus ästhetischem Widerwillen berauben sie sich der religiösen Anregung.

Der einsamste von allen durch die langen Jahre seiner Entwicklung hindurch war Hans Thoma. In den 1880er Jahren etwa ging ich einmal durch die akademische Ausstellung zu Dresden und sah dort seine Flucht nach Ägypten. Das Bild hatte einen erbärmlichen Platz, so daß ich mich bei einem Mitglied der Hängekommission beklagte. Ich kam übel bei ihm an, denn das Bild war nur aus Mitleid zur Ausstellung angenommen worden. Von Thoma war ja bekannt, daß er nur Häßliches malen könne oder gar malen wolle. Man brauchte nur in den Ausstellungsberichten nachzulesen, die Thomas Bilder besprachen, wenn solche wirklich angenommen wurden. Es erging ihm überall erbärmlich; das Urteil war, ausgenommen ein solches von 1879 von Gustav Flörke, ganz einstimmig. In Karlsruhe traten einmal zahlreiche Kunstfreunde zusammen zu einer Eingabe an den Kunstverein, dieser solle in Zukunft Thoma das Ausstellen verbieten. Er erregte Abscheu, er ärgerte die Menschen mit seinen Arbeiten. Die Künstler dachten kaum anders von ihm.

Böcklin ist in Basel und Thoma in Bernau im Schwarzwald geboren, dicht am Hochkopf, von dem das Wehratal zum Rhein, nach Säkkingen hinunterführt. Einen Tagesmarsch auseinander, zwei im Grunde ihres Wesens sich so ähnliche Künstler. Beide sind Querköpfe, das heißt, es sind keine Längsköpfe; nicht solche, die nach dem Strich gehen, sondern ihre eigenen Bahnen und Wege haben. Wohl hat Thoma in Frankreich manche Anregung gefunden. Courbet, Cazin und andere wirkten auf den Schüler Schirmers weiter, der von seinem Lehrer so mancherlei mit in seine Kunst herübernahm, ohne daß er dabei seine Selbständigkeit verlor. Er blieb eine eigenartige Erscheinung, auch seit er in Rom gelebt und mancherlei von den dortigen Künstlern angenommen hatte.

In Frankfurt hatte er sich ansässig gemacht. Dort saßen allerhand Künstler beisammen, die nicht im Trott der allgemeinen Entwicklung mit fortschritten. Es wird von ihnen noch die Rede sein. Man konnte als „närrischer Kerl" sich dort behaupten, ohne ausgelacht zu werden: Die Eigenart hatte noch ihren Wert. In der alten Freien- und Reichsstadt galt der Querkopf noch etwas, war es noch gestattet, in seiner Weise zu leben. Solche Freiheit hatte das Jahr 1866 auch nicht gleich zu beseitigen vermocht. Dort konnte auch die Kunst Thomas in aller Stille blühen. Paul Wallot erzählte, wie einst die Künstlerschaft geladen wurde, um sich die fertiggestellten Bilder Thomas, irre ich nicht, im Café Bauer anzusehen: Darunter ein Blick auf die offene See; der Horizont erschien leise gekrümmt, als Bogenausschnitt. Wallot frug, warum dem so sei; in der wissenschaftlichen Perspektive sei man der Meinung, daß der Horizont eine Gerade, eine Wagerechte sein müßte! Ich sehe das so! antwortete Thoma, und die Frankfurter waren damit zufrieden. Er sieht das so! Dann ist nichts dagegen zu machen! Wäre ein Professor der darstellenden Geometrie unter den Beschauern gewesen, dann wäre Thoma kritisch hingerichtet worden!

Manchem fielen die Bilder Thomas durch ihren sonnig lichtgrauen Ton auf. Sie sahen

in den Ausstellungen inmitten der braunen altmeisterlichen Arbeiten der anderen merkwürdig genug aus! Die Töne so schlicht, so farbig; mit einer so hellen Freude an ihrer Pracht gemalt. Und doch erschien der Ton nicht als satt, das Licht nicht als warm. Wer später diese Bilder wiedersah, Arbeiten von einer Kindlichkeit der Auffassung, neben denen die Bravourstücke der alten Schule mit allem ihrem Tongefunkel recht kindisch erschienen. Man sieht da auf einer Landschaft eine grüne Plane, ein paar weiße Blumen und Schafe, einige Ballen Wolken am Himmel. Wie gemütstief er seine Heimat erfassen kann! Welch sonnigen Eindruck die erste Sonderausstellung seiner Bilder in meines Bruders Geschäft 1890 machte! Von da gingen sie nach München. Mit einem Schlage wurde Thoma dort ein berühmter Mann; man erkannte, daß ihm lange Jahre Unrecht geschehen war, äußere Ehren und äußere Erfolge stellten sich ein. Während die englische Kritik — in England hatte er längst seinen Markt — ihn schon viel früher anerkannt hatte, fand plötzlich die deutsche für ihn Worte der Zustimmung. Nicht Thoma hatte sich geändert, sondern der Blick war für ihn und seine Art geöffnet. Er sah das so! Diese ruhige Selbständigkeit war der Führer gewesen, der ihn in seiner Weise zu beharren befähigte. Er sah die Dinge anders als die große Mehrzahl der Künstler und Kunstfreunde. Und nun, da man sich die Mühe gab, die Natur nach der von seinen Bildern gemachten Erfahrung zu prüfen, sahen auch die andern die Natur so. Man versuche es an der Meeresküste. In rascher Folge wurde er nun einer der gefeiertsten Lieblinge des deutschen Volkes. Henry Thode setzte seine überzeugende Beredsamkeit für ihn ein, um zu lehren, wie deutsch der Meister sei. Er hat ihn gewissermaßen zum Wächter des Deutschtums erkoren, zum Prüfstein für die Echtheit völkischer Gesinnung.

Thoma hat seinen Weg für sich gefunden und ist sich treu geblieben, auch als eine etwas vorlaute Anerkennung ihn zu einem der ganz großen Meister stempeln wollte. Er hat seine begrenzten Gebiete und nicht immer volle Klarheit, wo diese liegen. Das Figürliche ist in manchen seiner Bilder zwar voll Eigenart, doch ohne die Vollkraft, die Eigenart frei darzustellen; da scheint es, als fühle er sich gelegentlich unsicher. Nur wer verblendet ist, verschließt sich vor den Mißgriffen Böcklins. Nicht durch Anschwärmen, sondern durch ruhige Hingabe wird man einem ausgezeichneten Manne gerecht. Bei Thoma ist die Eigenart kaum minder stark, die künstlerische Kraft aber nicht gleich. Er wirkt am herzlichsten, wo er ein Stück Natur, und zwar seinen heimischen Schwarzwald gibt. Da ist ein Wirklichkeitssinn von sonderbarer Frische und Tiefe. Maler sagten zwar, man sehe noch den Farbentopf in seinen Bildern; es sei nicht ganz der Eindruck überwunden, daß man erkenne, wie das Bild gemacht ist; man komme nicht ganz über das Handwerkliche hinweg; Bild und Gegenstand seien nicht völlig einig. Und doch ist in den Bildern ein oft mit bescheidenen Mitteln erreichter Stimmungswert, den nur ein tief empfindendes Herz in der Natur zu sehen und ihr nachzubilden vermag.

Thoma malt gern das, was man nicht in der Natur selbst sieht, sondern was man von ihr träumt, allerhand oft drollige Sachen! Da ist ein Meerwunder. Vier brüllende, aus



MAX KLINGER: DIE KREUZIGUNG

Nach der Gravure von Franz Hanfstaengl



der Flut auftauchende Meermänner, die auf einer Muschel ein Kind tragen. Was bedeutet das? Was hat das Kind in der Hand? Ich weiß es nicht, und Thoma weiß es vielleicht auch nicht. Es ist eben ein Meerwunder; und Wunder soll man nicht deuten wollen! Denn das, was man erklären kann, ist eben kein Wunder.

Die Quelle: Der Vorgang ist verständlich. Ein Jüngling trinkt; ein daneben sitzendes Mädchen zögert, ihm Vergißmeinnicht zu reichen; Engel tanzen in der Luft, haschen Schmetterlinge und spielen mit dem Haar der Quelle. Sie ist keine Nymphe und keine Nixe. Willst du wissen, wer sie sei, und wer die anderen sind, so dichte dir selbst die Geschichte nach. Der Maler gibt keine Götterlehre; und nüchterne Verständigkeit ist das Ende aller Stimmung.

Und so geht es fort. Antike Gedanken werden aufgenommen, aber sie hören auf, antik zu sein. Jene beiden nackten Jünglinge im Eichenwalde werden Apoll und Marsyas genannt. Sie sind es, wie etwa Raffael in seiner Jugend sie gemalt hat; ganz unantiquarisch, ganz unklassisch empfunden. Auf gleichem Wege haben sich inzwischen viele Künstler bewegt. Thoma ging jenen, dessen Betreten die Kritik noch mit schweren Strafen belegte; nicht aus Trotz, sondern mit der inneren Ruhe, die man aus dem Gefühl selbstherrlichen Rechts erlangt. Er fühlte sich dabei nie als Umbildner der Kunst. Seinem ganzen Wesen ist das Spintisieren fremd. Die Dinge kamen ihm von selbst so, wie sie vor uns stehen; sie schienen ihm in der von ihm erkannten Form als selbstverständlich; er schwankte nie in seiner Schaffensweise und war auch nie unglücklich über Zurücksetzungen, obgleich sie ihn in besonders roher Form trafen. Als er mir 1890 Unterlagen zu einem Aufsatz in der ‚Kunst unserer Zeit' sendete — meines Wissens dem ersten, der sein Wirken im ganzen anerkannte — mahnte er mich ausdrücklich, ihn nicht als einen durch Mißerfolge Gekränkten zu schildern: Diesen Dingen gebührt, so schrieb er mir, in meinem Leben nicht zu große Wichtigkeit: Ein gewisser Mutwille ließ mich dem Philistertum gegenüber gut standhalten. Das Bewußtsein, daß ich schließlich Recht behalten werde, hat mich nie verlassen. Und darum wurde er auch nicht rechthaberisch, als er wie über Nacht seine Art anerkannt fand. Er fühlte sich nie als alleinstehend, denn er war stets aufs engste mit der Volksseele verbunden. Was Volkskunst im Sinne der modernen Auffassung ist, das kann man am besten in Thoma lernen: Seine Kunst ist für jedermann verständlich, der zu sehen vermag. Sie fordert nur Naturkenntnis; sie wendet sich an die, die in der Welt, nicht in Büchern oder in Ausstellungen ihr Wissen suchen. Sie ist durchaus von jener Art, die Ludwig Richter angegeben hat: Die Freude auch am Kleinen ist ihr eigen, die jenen so liebenswürdig macht, und das große weite Herz eines echt treugesonnenen Mannes, der mit unerschöpflichem Glücksgefühl und freudig erstaunten Augen um sich die Fülle der Gottesgaben auf Flur und Feld, Wald und Berg ausgebreitet sieht. Da liegt auch der Kern von Thomas Frömmigkeit, da ist der Weg von seiner Kunst zu einem Schaffen im Sinne einer neu erwachten Gläubigkeit.

Während sich die deutsche Kunst in ihren stärksten Kräften aus der unwirtlichen Luft deutscher Besserwisserei in die Einsamkeit zurückzog, vollzog sich doch langsam die Rückeroberung des Einverständnisses mit dem Volke. Es meldeten sich die jungen Kräfte, die für ihre Aufgabe ansahen, den Kampf aufzunehmen und dem heimischen Schlendrian entgegenzutreten.

Der Anfang der achtziger Jahre ließ Berlin zur entscheidenden Stadt werden. Künstler wie Klinger und Stauffer-Bern waren zwar damals noch weit entfernt von öffentlicher Anerkennung. Aber schon kündete sich immer deutlicher die Notwendigkeit des Bruches mit der Akademie und ihrer französisch-romantischen Richtung an. Spuren der Zerbröckelung dieser selbst zeigten sich überall. Menzel und die um ihn Gescharten, Liebermann mit seinem wachsenden Anhang begannen den Akademikern die Hölle heiß zu machen. Die ärgerlichen Ausstellungen von allerhand „wilden Sachen" rührten den Geschmack und die Kampflust auf; die internationalen Kunstausstellungen 1886 und 1891 stellten fest, daß etwas faul sei in der allgemeinen Kunstübung Deutschlands.

Max Klingers Name begann emporzusteigen. Zuerst genannt wurde er 1878 gelegentlich einer Ausstellung von Zeichnungen. Damals schon sprach Th. Lewin, einer aus dem Kreise, der sich um Georg Brandes, den dänischen Literaturhistoriker, bildete, die Ansicht aus, daß sich hier eine große neue Kraft offenbare. Dann waren Folgen von selbständigen Radierungen erschienen. Zuerst befangen, in manchem an die Japaner sich anlehnend, in manchem auf Rethel und Böcklin weisend, das meiste vorwiegend sachlichen Inhalts, der Menschheit ganzen Jammer umfassend.

Klinger ist durch Flauberts Realismus hindurchgegangen; er hat das Grausen der Wahrheit im Sinne Zolas gesucht; er hat sich mit dieser Welt auseinandergesetzt, indem er sie in ihren Nachtseiten schilderte. Während er in seinen Jugendbildern, im Gefühl der Unzulänglichkeit das Lächeln der Überlegenheit annahm, ward er in seinen Radierungen immer ernster. Er fertigte ganze Bilderreihen, erzählte durch sie Romane in steigender Entwickelung des Grausigen: Die Liebe, ihre Zweifel, Seligkeiten, Folgen. Das Schicksal der Frau beschäftigte ihn. Er zeichnet die Revolution, Rethels großem Totentanz an Größe nachstrebend; ein Bild menschlichen Elendes, die Mutter, die sich mit ihrem Kinde in der Spree ertränkt; hart in seiner Wirklichkeitsliebe, stärksten Ausdruck nicht vermeidend; eine Liebesgeschichte mit grimmem Ausgang, an Kraft dem Hogarth nahestehend, doch ohne ermahnende Nebengedanken; in der Absicht geschaffen, dichterisch Empfundenes zu künstlerisch Schaubarem zu machen. Dies und viel anderes mehr zeigt, daß Klinger die selbständige Naturauffassung in seiner Kunst durch eine rücksichtslose Wahrheitsliebe zu erlangen bestrebt war. Noch ist das Gegenständliche, die Erzählung das Vorwiegende im Bilde. Die Erzählung gibt entweder die Tatsachen, oder sie deutet die sie begleitenden Empfindungen an. Hier setzt schon ein Geist ein, der ihn von Zola trennt. Denn dieser glaubte durch die Tatsachen allein wirken zu können. Gemeinsam aber hat er mit dessen besten Werken den Wagemut der Sinnlich-

keit, die Absicht, die Grenzen des Darstellbaren zu erweitern, das Recht des Zynismus im Sinne Vischers sich zu wahren: in dem Sinn, der das Laster nicht durch Verstecken, sondern durch Bloßlegen, nicht durch Umschreiben, sondern durch die Derbheit des geraden Wortes bekämpfen will. Wer in deutschen Künstlerwerkstätten jener Zeit Bescheid wußte, der wunderte sich nicht darüber, daß er viel öfter dort den Simplizissimus Grimmelshausens als ein lüsternes Buch fand. Die Ehrlichkeit des 17. Jahrhunderts erschien den Künstlern künstlerischer, feiner als die Elégance und das Equivoque.

Daneben trat bei Klinger alsbald ein anderer Zug auf. Jener nach allgemeinem Ausdruck gegenüber dem Darstellen von Vorgängen. Er schritt fort zum Darstellen nicht eines Erschauten, sondern eines Erdachten. Der Realismus wurde ihm zur Vorstufe selbständigen Formgefühls, aus der Fülle durch treue Wahrheitsliebe erlernter Formen wuchs ihm die Herrschaft über diese Form heraus. Aus einem Nachbildner der Menschen konnte er der Schöpfer einer ihm eigenen Menschenwelt werden, aus einem Berichterstatter ein Dichter. Mit den achtziger Jahren begann Böcklin stärker auf ihn zu wirken. Klinger radierte Die Burg am Meer, Die Toteninsel, Den Frühlingstag nach Böcklin. Damals galt er bei den Berlinern für einen Mystiker und Genialitätshascher. Beides war unbequem und paßte nicht in den Rahmen der Weltstadt. Schlagt ihn tot, er ist ein Original, sagte die besonnene Kritik. Er malte sein Parisurteil: es war das eines der ersten Werke einer neuen Richtung, das auf deutschen Ausstellungen erschien. Der Erfolg war überraschend. Nur wenige fesselte das große mythologische Bild, unzweifelhaft das Werk eines der Gewaltigen; es war nur sich selbst ähnlich; ein neuer, bisher unbekannter Geist sprach aus ihm. Aber in der Masse der Besucher machte sich die erbarmungsloseste Kritik laut; ihre plumpen Witze wirkten auf den feiner Blickenden wie Peitschenknall in der Kirche. Klinger war ganz zerschlagen und vernichtet. Er hatte eine halbe Stunde vor seinem Bilde gestanden, seinem ersten großen Ölgemälde, in das er alle Kraft, auf das er alle Hoffnung gesetzt hatte, und mußte nun die Urteile der Berliner hören: Herrjeh! von wem is denn das?! Der muß nach Dalldorf; den darf man nicht frei rumlaufen lassen? Klinger, bis ins tiefste verletzt und den Tränen nahe, forderte sofortiges Zurückziehen des Bildes. Nur schwer war er dazu zu bewegen, das Bild zunächst noch hängen zu lassen. Der Kreuzzeitung gab es Anlaß, einen Leitartikel über den Verfall der Sitten und des Idealismus zu schreiben. Die Presse aller Parteien erhob ein allgemeines Wehegeschrei; sie fühlte sich in den Tiefen ihrer Sittlichkeit verletzt.

Was war es denn, was die Leute so in Harnisch brachte? Drei Frauen stehen vor einem Jüngling, eine ihre Nacktheit zur Schau stellend, die anderen teilweise verhüllt. Wie oft war das Urteil schon gemalt, ohne daß man darüber Anfälle des Entsetzens bekam. Aber dann waren die Weiber durch den Idealismus zu einer höheren, die Sinne bändigenden Schönheit erhoben. Die Schönheit heiligte dort das Nackte. Hier schien es dem Beschauer realistisch, also in seiner Wirklichkeit dargestellt, also schamlos. Dazu

hatte Klinger einen eigenartigen Rahmen um sein Bild gelegt, der teils bildnerisch und dazu farbig war. Es gibt irgendwo ein Gesetz, daß man dies nicht darf. Auch Feuerbach hatte in seinem Gastmahl des Plato dagegen gesündigt und war scharf zurückgewiesen worden. Der Rahmen soll das Bild von der Umgebung trennen, sagt die ästhetische Moral. Der Raumkünstler, wie der Barock ihn geschaffen hatte, sagte, der Rahmen soll das Bild mit der Wand verbinden. Die Maler, die sich das Bild im hohen Sinne dekorativ dachten, als Schmuck nicht jeder beliebigen, sondern einer bestimmten Wand, waren der Ansicht, daß der Rahmen ins Bild überführen solle. Den Ästhetikern galt dies als Ketzerei, der Menge als Geschmacklosigkeit. Geschmack aber ist die Fähigkeit, innerhalb der allgemeinen Anschauung des Schönen die Mitte inne zu halten, das zu tun, was gerade heute für schön gilt. Frauen haben ihn öfter als Männer: Geschmack von gestern ist stets Ungeschmack von heute. Seht einmal die an: Die trägt das Kleid noch, in dem sie vorigen Sommer so geschmackvoll aussah! wie geschmacklos!

Also weil Klinger hier gegen die Mode verstieß, wurde er zunächst verketzert. Seine Frauen sind keineswegs schamlos verführerisch. Die Malerei des Bildes ist trocken, fast nüchtern. Zieht man seine älteren Bilder in Vergleich, jene aus der Zeit, in der Klinger noch Gussows Schüler war, so erkennt man, daß er Böcklins Farbe eine Zeit lang nicht ohne Erfolg nachstrebte. Jetzt schuf er ohne den Ton reizvoller, leuchtender gestaltende Malmittel, mit breitem Pinsel klar und fest aufgetragen, eine Studie im Freilicht, voll ernsten Wollens, voll aufmerksamer Wahrheitsliebe, durchaus Arbeiten des Ringens nach Kraft und Klarheit, des Verzichtes auf die flache Meisterschaft seines Lehrers. Also Klinger war schon einmal fertig, ehe er sich zu lernen entschloß; er war Meister gewesen, bevor er sich selber in die Schule nahm. Man sieht das seinen Bildern an! Sie sind Versuche, Studien, sie sind noch nicht ganz mit sich selbst zu Ende. Es irrt der Mensch, so lang er strebt!

War's dies, was die Beschauer abstieß? In gewissem Sinne wohl sicher! Denn sie empfanden, daß dieser eigentümlich harte Ton nicht ein Unvermögen sei, über das man lächeln dürfe; sondern daß hier eine versteckte Absicht vorlag: die Absicht, die schon dem Feuerbach den Haß aller Idealisten zugezogen hatte: Ihnen zu beweisen, daß die Art unkünstlerisch sei, mit der sie die Natur betrachten, und mittels dieser die ihnen gefällige Kunst; daß die Maler die Natur von einem anderen, besseren Gesichtspunkt betrachten und daß sie die Menge zwingen wollen, ihnen zu folgen; statt jenen, mit denen sie so sehr zufrieden waren. Die Zumutung, sich geistig umzubilden, der Vorwurf, der in diesem Bilde steckt, daß man allzu lang bequemem Idealismus angehangen habe, und daß es Zeit sei, der neuen Zeit angemessene neue Ziele auszustecken: Das war es, was den Haß erzeugte. Aufgeschreckte Denkfaulheit, die tobend nach Ruhe schrie!

Klinger ging 1889 nach Rom und malte dort seine Kreuzigung. Man kann ihn nicht einen Schüler der dortigen Künstler nennen, denn er besaß schon die Richtung auf das, was jene erstrebten. Schon im Parisurteil wirken Marées' Gedanken in der Darstellung

des Raumes: die beiden Hauptrichtungen, das Wagerechte und Lotrechte sind fest eingehalten. Ebenso in der Kreuzigung. Alle Hauptfiguren stehen gerade oder doch in leichter Bewegung da. Wo bleiben da die Gesetze des kunstgemäßen Aufbaues? Wo bleibt die schöne Linienführung? Kein in der Ecke Knieender, keine Gruppe, die sich zur Pyramide zusammenschiebt, kein Abwägen der Tonwerte nach vorher feststehender Absicht, die das Licht auf den Hauptgegenstand sammelt! Ein klarer Verzicht auf den Formenkram der Schönheit, auf das, was man an Schönheit in Schulen lernen kann, ohne es selbst empfinden zu müssen. Warum diese Maria, die so steif, so reizlos, so aus dem Bilde losgetrennt dasteht! Man vergleiche Klingers wundervolle Naturstudie zur Magdalena mit der Gestalt, wie diese im Bilde erscheint: Er konnte es also doch auch anders, es war ihm die Vorstellung weicher Schönheit nicht versagt. Er wollte es also so, wie es im Bilde wirkt.

Ein Geistlicher aus Klingers Vaterstadt Leipzig, einer jener Idealisten, deren künstlerisches Aufnahmevermögen schwach, deren Überzeugung aber stark ist, daß in diesem der Maßstab auch für alle Kunst liege, daß sie also zu Richtern berufen seien, nannte das Bild 1897 eine ruchlose Karikatur des Heiligen, die er als Beleidigung seines christlichen Gefühles empfinde; sie errege ihm noch in der Erinnerung widerwärtige Gefühle. Es ist gut, solche Urteile gelegentlich festzunageln, denn die Nachwelt will auch ihr Teil zu lachen haben. Ruchlos ist doch wohl der, der mit Überlegung Böses tut. Eine Karikatur ist doch eine absichtliche Verzerrung ins Häßliche. Jener Geistlicher erklärte also Klinger für einen Menschen, der Jahre lang sich plagte, ein großes Bild malte, um damit das Heilige zu verhöhnen. Das wäre ein gemeines Unterfangen, auf dem schwere gerichtliche Strafen stehen. Es mußte sich der Geistliche also wohl klar sein, daß er eine schwere Beleidigung aussprach.

Das, was den Geistlichen zunächst abschreckte, war die Karikatur. Er sah, daß hier mit Absicht ein Schönes anders, als er es kannte, nach seiner Ansicht also ein Häßliches gebildet sei. Auch er sah, daß hier nicht das Unvermögen entschied, sondern der künstlerische Wille. Darüber, daß ein Stadtpfarrer im Besitze der Schönheit sei, daß er wisse, wie sie auszusehen habe, ist er selbstverständlich außer Zweifel. Denn als gebildeter Mann hat er vielerlei gesehen, was andere Künstler schufen und hat das Schönste von all dem sich gemerkt. Wenn also einer in der Welt etwas anders erstrebt, wie der Gelehrte es wünscht, wenn dieser namentlich sieht, daß es absichtlich anders ist, dann ist es häßlich; ja dann ist es absichtlich, ruchlos häßlich. Da kommt nun ein Maler und malt die Kreuzigung, also ein Stück biblischer Geschichte, so, wie der Hirt der Gemeinde sie nach bestem Wissen für häßlich erklären muß. Das Häßliche aber ist ärgerlich, also muß er gegen das Häßliche, das sich an das Heilige drängt, im Sinn der Seelsorge kämpfen.

Der Geistliche vergißt eben, daß nicht sein christliches Empfinden, sondern sein ästhetisches Empfinden beleidigt wurde. Das Bild enthält keinen dogmatischen Irrtum, dem

die evangelische Kirche entgegenzutreten habe. Klinger suchte einen Christ zu schaffen, wie er in ihm lebt; er trachtete ihn nach den in ihm wirkenden Vorstellungen zu gestalten. Er suchte diese Vorstellung zu einem ernsten Bilde zu reifen, in das er hineinlegt, was ihm an Kraft gegeben ist. Der Pfarrer hat andere Anschauungen, wie diese Dinge zu schildern seien. Er will jenen Christ, den das Mittelalter, den die Renaissance schuf; den er kunstgeschichtlich gewöhnt ist; den Christ vergangener Jahrhunderte. Aber durch diese Formen ist das Wesen Christ's nicht gedeckt; die Zeit ist vorüber, in der er im Geiste gesucht werden darf. Das Suchen aber heißt, sich selbst einsetzen und in sich nach Erkenntnis trachten.

Ein drittes großes Bild Klingers folgte, Christ im Olymp. Der Herr trägt um die hagere Gestalt ein Gewand in Goldbrokat, hinter ihm her kommen vier in farbige Kleider gehüllte Frauen, ruhig beobachtend, in mäßiger Bewegung: es sind die Kardinaltugenden. Vor Christ sitzt Zeus, seinen Ganymed im Schoß. Bacchus bringt dem Nazarener seine Schale; Amor will ihm alle seine Pfeile ins Herz stoßen. Aber mit ruhig abwehrender Hand, unaufhaltsam weiterschreitend, nähert sich der blonde Dulder dem Götterthrone. Engel spielen in den Palmbüschen, Pan stürzt in atemlosen Lauf herbei.

Da zeigt sich also der schrittweise Wandel in der Kunst Klingers. Zuerst einfache, leicht verständliche Vorgänge, hier tiefer Beziehungsreichtum. Auch für dieses Bild schuf Klinger einen Rahmen: Bildnerei und Malerei vereinten sich, um den Gedankeninhalt zu vermehren. Er gibt hier schon jenen Vielgeschmähten der älteren Idealistik nichts nach, von denen man sagte, man verstehe sie nicht ohne gedruckten Zettel in der Hand. Seine Verehrer, die ihn einst als Realisten nahmen und seine Gegner, die ihn als solchen verwarfen, mußten sich ein klein wenig umkrempeln, wenn sie in ihrem alten Urteil bestehen wollten. Denn er ist Idealist in einem Sinne, der von jenem des Cornelius nicht mehr so sehr fern erscheint. Sein Riesenbild in der Leipziger Universität hat alle jene Gedanklichkeit, die von Raffaels Schule von Athen zu Kaulbachs Reformation führt: Gedankenmalerei. Man kann zum mindesten nicht die Geistesüberlastung bei Cornelius höhnen und gleichzeitig Klingers Inhaltlichkeit preisen. Christ im Olymp war 1899 in Wien ausgestellt: Das ist groß, klang es von dort herüber, groß in jeder Hinsicht. Was hat man mit sehnsüchtigem Augenaufschlag nach großer Kunst geseufzt! Da ist sie, in Ausdehnung, Inhalt und Formen groß! Aber der große Augenblick findet ein kleines Geschlecht! Die starke Sachlichkeit der Farbe band Klinger, machte ihm die Gegenwärtigkeit der Dinge zur Pflicht. Da liegt auf einem Bilde der Dresdener Galerie lang hingestreckt der tote Christ. Hinter dem Sarge steht die Gottesmutter. Sie weint, oder richtiger, sie hat sich ausgeweint, sucht nach neuen Tränen. Das muß jeder verstehen! Johannes drückt ihr die Hand! Wie er sie drückt, daraus kann jeder Milde, Liebe, Trost, Verehrung lesen. Beide sind stumm. Was ist auch in so großem Schmerz zu sagen? Auch die Bibel läßt sie schweigen. Ein schlechter Dichter gäbe beiden lange Trostreden, schöne Worte in den Mund.

Da ist die blaue Stunde. Drei Menschenkörper! Ein Mädchen steht, sich müde dehnend; eines liegt in kühner Verkürzung; ein Jüngling sitzt hockend da. Was will man mehr? Ein Bild in voller Deutlichkeit des Ausdruckes, kein gemaltes Abenteuer, ein einfacher, malerischer Gedanke.

Oder das Urteil des Paris: der junge Hirt, die drei nackten Göttinnen, jede in ihrem Ausdruck klar und deutlich! Kein Aufbau, wohl aber ein Bild. Das war wieder ein Grund, warum diese Arbeiten die Künstler alter Schulen empörten, die in alten Kunstwerken Befangenen außer sich brachten. Gerade das, was sie nun endlich als schön empfunden gelernt hatten, wird ihnen in den Staub gezogen. Da greift etwas an eine ihrer besten Freuden, ein Fremdes, Zerstörendes. Sie sehen ein, daß die Arbeit des Geistes neu beginnen müsse, wenn sie auch nicht begreifen, warum sie den neuen Weg einschlagen sollen. Und sie sind ja so müde, so unlustig weiterzugehen.

Marées' Gedanken treten bei Klinger oft in überraschender Weise in Geltung. Nicht, daß er Schüler jenes sei. Beider Weg berührte sich nicht. Aber Gedanken fliegen auch ohne leitenden Draht von Kopf zu Kopf. In der Absicht, vor allem den Raum im Bilde darzustellen, kamen beide zu einer bestimmten, einfachsten Anordnung der Figuren, nämlich zu der naturgemäßen. Ein Stück wagrechten Fußbodens, gleichlinig mit ihm ein wagrechter Horizont; davor die lotrecht stehenden Gestalten. Das scheint sehr einfach, aber es war diese Naturanordnung seit Jahrhunderten der Kunst entfremdet. Die forderte Linien, die ins Bild führen, und als der Stilismus am höchsten stand, mußten in den Ecken ein Baum oder eine Gruppe liegen, die Berglinien oder die Architektur von beiden Seiten nach der Mitte leiten, die Wolken sich so ballen, daß ihre Schwingungen das Auge ebenfalls dorthin führen. Jeder Teil mußte auf die Hauptgruppe hinweisen. Man meisterte die Natur, man baute Kulissen ins Bild, man verschob die Dinge nach strengem Gesetz. Bei den neuen Leuten kam es darauf an, den Gegensatz der Hauptlinien im Bilde festzustellen. Die Figur steht in unbegrenztem Raume. Ich wies schon auf Jugendarbeiten Raffaels, in denen man finden wird, daß das nun neuentdeckte Gesetz dort noch herrscht. Boden und Gestalt bilden einen rechten Winkel, die Füße stehen, wie absichtlich, platt, um den Gegensatz lebhaft zu betonen. Bei Botticelli ist das am auffälligsten. Die englischen Präraffaeliten, namentlich Burne-Jones, fanden es auch heraus, daß eine der Haupteigenschaften der nachraffaelischen Kunst die Einseitigkeit im Aufbau sei, eine Einseitigkeit, die natürlich um so leichter in Gesetzmäßigkeit endete, je entschiedener sie durchgeführt wurde. Die Gestalten begannen sich zu überschneiden, der Arm der einen ergänzte den Aufbau der anderen, die Lage des Dritten stützte das Liniendreieck; bis dann das Ganze ein Menschenhaufe wurde, der sich aus einem Gewirr von Beinen, Falten und Leibern zu einer Gruppe zusammensetzte.

Klinger hat sich und seine Kunst durch ein Buch zu erläutern versucht: Malerei und Zeichnung. Der Kern und Mittelpunkt aller Kunst, sagt er da, bleibt der Mensch und der menschliche Körper. Dessen Darstellung allein kann die Grundlage einer gesunden

Stilbildung geben; aus dem Verständnis und der Ausbildung seiner Verhältnisse kann allein eine selbständige Naturauffassung sich entwickeln. Wer eine Hand nicht zu bilden weiß, wird auch keine Handhabe darstellen können, ausgenommen, er stiehlt sie anderswoher. Es kann für jeden, der der höchsten Aufgabe, dem menschlichen Körper, aufrichtig gegenübertritt, keine Frage sein, daß der ganze ungeteilte Körper ohne Lappen, ohne Fetzen die wichtigste Vorbedingung einer künstlerischen Körperentwickelung ist: Da, wo das Nackte notwendig ist, soll es ohne falsche Scham, ohne drückende Rücksicht auf gewollte oder gesuchte Blödigkeit ganz gegeben werden! Und nun entwickelt Klinger weiter, daß die Gelenke es seien, die das Verständnis des menschlichen Körpers vermitteln, seinen Aufbau und seine Bewegungen erklären, und daß es daher ein Unding sei, gerade jene Gelenke, in denen sich der ganze Oberkörper trägt, mit Stoffstreifen zu verhängen.

Wenn ein Künstler ein Gesetz des Schönen vorträgt, soll man stets zuerst fragen: welches seiner Werke will er damit verteidigen. Hier ist's der Christ der Kreuzigung und die Blaue Stunde. Er schrieb selbst: Ein menschlicher Körper, an dem das Licht in irgend einem Sinne hingleitet, in dem nur Ruhe und keinerlei Gemütsbewegung ausgedrückt sein soll, ist, vollendet gemalt, schon ein Bild, ein Kunstwerk. Die Idee liegt für den Künstler in der der Stellung des Körpers gemäßen Formentwickelung, in seinem Verhältnis zum Raum, in seinen Farbenverbindungen, und es ist völlig gleichgültig, ob Endymion oder Peter dargestellt wird! Klinger, der einst Romane radierte, spottete über all die hübschen Mädchenköpfe, die als Ada, Hermine, Lydia oder Claire die Beschauer reizen; er eiferte gegen das moderne Geschichtenerzählen, weil es die natürliche, ruhige Form völlig ertränkt habe! Es gehören, sagte er weiter, stärkste Anstrengungen dazu, sich aus dieser Flut zu einer einfachen künstlerischen Anschauung durchzuarbeiten und die Kunst im Menschen, in der Natur zu suchen, statt im Abenteuer. Ja, endlich erklärt er, daß der Idealist wie der Realist, die zu „soziologischen Spekulationen" über das Leben führen wollen, im Grunde nur „pro forma" malen. Sein Buch ist Ausdruck seines Schaffens, sein Schaffen aber wurde immer spekulativer. Auch auf ihn wirkte die Lehre vom Wert des Inhalts. Der wahre Künstler, führt Klinger weiter aus, wird, wo er dem Ausdrucke — dem Keim, der Seele, der Idee im Bilde — großen Raum gewährt, sich Stoffe suchen, mit denen er und wir von früh auf vertraut sind. Er wird mit Stärke und Sicherheit in Form und Farbe jeden Gegenstand und jede Bewegung im Bild umschließen und gestalten. Er wird dem Beschauer ein beruhigendes Gefühl der Gesetzmäßigkeit geben, wenn er den Kopf als Kopf und die Hand als Hand anerkennt. Er wird Fleisch als Fleisch, Luft als Luft malen, gleichviel, ob dies der Menge zu einfach sei, als daß sie es verstehe.

Also Deutlichkeit des Ausdruckes und Einfachheit des rein künstlerisch zu erfassenden Gedankens! Das ist wohl der Kern von Klingers Zielen. Auch er suchte in Rom die Befreiung vom Ballast der Schule, von der dürftig und unfruchtbar gewordenen altstilisti-

schen Schönheit, in jener Luft, in der sie andere Deutsche gefunden hatten. Er suchte nicht römische Kunst, denn was dort Italiener, Spanier, Franzosen und die Mehrzahl der Deutschen machten, kümmerte auch ihn wenig; er suchte nicht die Kirche und ihre Aufträge; sondern die Einfachheit, das Versenken in sich selbst, die Einsamkeit.

Klinger war damals viel mit Karl Stauffer-Bern zusammen; beider Schaffen ergänzt das Gesamtbild ihres jungen Wollens. Schöne stille Leute auf blumigen Wiesen wollte dieser malen, wenn er nur das machen dürfe, wozu ihn der Geist treibe. So sprach er sich in einem seiner Briefe aus, damals, als es ihn in Berlin zu frösteln begann; in der Stadt, wo es, wie er sagt, die schlechtesten Maler und die besten Soldaten gibt. Er ist nicht dazu gekommen, seine Absicht auszuführen. Lange noch blieb er in Berlin und erzählte selbst, er male Juda und Israel weiter mit der peinlichen Gewißheit, daß sein Bild dem Besteller nicht gefalle, weil dieser starkes Hervorheben der Eigenart nicht dulde. Die schönen, stillen Leute zu malen, fand er nicht Zeit und Stimmung.

Aber sie wären der Menge auch nicht sehr schön erschienen, so wenig wie seine Bildnisse. Es war in Stauffer wie in Klinger viel zu viel unverbildete Eigennatur, als daß sie für den Mann der „Jetztzeit" hätten bequem genießbar sein können. Seiner ganzen Lebensauffassung nach gehörte auch Stauffer unter die Maler des Sturmes und Dranges, die sich bemühen, dem deutschen Wesen neue, tiefere Form zu geben, d. h. eine tiefe Form, die neu und deutsch ist, weil sie unmittelbar aus einem starken, lebendigen Deutschen hervorgeht. Seine Bilder wie seine Radierungen sind so wenig wie die Klingers angenehm; sie sind im Ton hart, in ihrer Wahrhaftigkeit schwunglos, in ihrer Deutlichkeit unerbittlich; sie sind teilweise wie mit einem inneren Grimme gemalt, in ihrer Technik schwankend. Es überkommt einen keine rechte Freude vor ihnen, namentlich vor ihrer vielen nebeneinander. Man spürt den Schweiß, den sie kosteten, das Ringen nach innerer Klarheit. Das Große an ihnen ist die tiefe Achtung vor der Natur. Sie sind gemalt mit heißem Bemühen wahr zu sein, die Technik zu überwinden, die Dinge der Natur zum Besitzstande des Künstlers zu machen. Stauffer sagt es sehr oft in seinen Briefen, daß seine Bilder eigentlich nur Studien sind: Arbeiten, die nur für ihn selbst geschaffen wurden, um sich über das eigene Können klar zu werden. Er glaubte dem fertigen Werke gegenüber immer wieder deutlich zu fühlen, was ihm fehlt: Jahre des nachbildenden Fleißes, der genauen, emsigen Beobachtung, der rechten, echten Schülerarbeit. Andere freuen sich der erlangten Übung, der Annäherung an berühmte Vorbilder, der Fortbildung in der als gut erkannten Manier; ihnen wird das Schaffen zur Freude, zu einem reinen leicht errungenen Genuß, trotz der jedem gesteckten, aber nicht jedem erkennbaren Grenze zur vollsten Befriedigung. Ihm war es stets eine harte Prüfung; hinter ihm stand treibend und anspornend die Furcht, sein Ziel von anderen früher erreicht zu sehen; vor ihm eine starke Selbstkritik und die Erkenntnis des Abstandes von höchster Meisterschaft, ein friedloses Rennen nach unsicherem Gut. Und diese Meisterschaft sieht er wahrlich nicht in der Technik allein, im bloßen

Können. Mit Ingrimm fällt er über die Spezialisten her, z. B. über Mesdag, Achenbach; mit jenem Unwillen, den Schack an Feuerbach bemerkte und mißbilligte. Klinger wie Stauffer wollen das Können haben, nicht um sich dessen zu erfreuen, sondern um das Recht zu erwerben, es als Selbstzweck zu verachten. Das lehrt ein Blick auf Klingers Skizzenbücher. In den Zeichnungen nach der Natur ist der Meister fertig, völlig mit sich klar. Es fehlt in diesen Skizzen jeder Zug von Phantastik. Sie sind streng wie die eines Alten, sie sind sachlich bis in die letzte Linie, jedoch von einer Größe der Anschauung, daß sich das Modell unwillkürlich zum stilgerechten Kunstwerk umbildet. Klinger war kein geistreicher Skizzierer. Er machte nicht mit drei Strichen eine Landschaft, in wenig Linien eine Figur. Er war ein fleißiger Mann, der es sich sauer werden ließ vor den Gegenständen, und der stundenlang an einer Gewandstudie strichelte, bis ihm die Natur endlich ganz verwirklicht schien. Er selbst sprach im Gegensatz zur Malerei von einer Griffelkunst. Er bedient sich des Vorteiles, daß die auf weißes Papier gezeichnete Gestalt gar nicht die Absicht hat, eine geschlossene Bildwirkung zu erzeugen.

Das Streben, die einzelne Gestalt zum Bilde geschlossenen Lebens zu machen, wies Klinger auf die Bildnerei. Wie bei Marées erhielt sie schon im Gemälde etwas vom Wesen der Bildsäule: Man sehe die neun Musen in dem Bilde des Chemnitzer Rathauses. Böcklin hat Menzel vorgeworfen, er wisse nicht, wie die Dinge, die er darstelle, von der anderen Seite aussehen; er kenne nur das, was er sehe. Auch Klingers Bestreben war, sich seine Gestalten bildnerisch vorzustellen, sie von ihrem Hintergrund zu trennen, sie in ihrer Formerscheinung vollständig zu begreifen: Er wollte mit Böcklin das Wesen, nicht nur eine Erscheinungsform der Gegenstände in der Natur ergründen.

Man kann aus den Briefen Stauffers, den Fortgang, den die beiden Freunde nach dieser Richtung nahmen, deutlich verfolgen. Malerei ist das, sagte Stauffer, was man nicht photographieren kann; Bildnerei das, was man nicht abgießen kann. Es kommt darauf an, mit Lebhaftigkeit und Schärfe diese Wahrheit zu empfinden. In der Bildnerei ist die organische Bewegung der menschlichen Form das einzige Mittel zur Darstellung; es gibt nur eine Kunst, nämlich jene, die hervorgebracht wird durch die Freude an der Natur und die nichts weiter sucht, als diesem Gefühl Ausdruck zu geben. Alles drängte nach Knappheit dieses Ausdrucks, nach einer klar umrissenen Gestalt, die durch Bewegung lebt, nicht mit einer Außenwelt durch Beziehungen redet, welcher Art sie auch seien.

Den von der Malerei Herüberkommenden mußte die Frage nahe liegen, das Verhältnis dieser zur Bildnerei zu untersuchen. Die Frage der farbigen Plastik weckte wieder den Anteil. Hildebrand nannte alles Bemalen von Bildwerken vom Gesichtspunkte der unmittelbaren Naturwahrheit aus eine Roheit. Die Bildwerke, die der Natur als ein Getrenntes, Geschlossenes gegenüberstehen, sollen seiner Meinung nach auch einen geschlossenen Farbeneindruck bieten, damit sie in der farbigen Natur nicht als eine Lücke

erscheinen. Sie sollen wie die Natur farbig, nicht gefärbt, nicht als farbig Dargestelltes wirken; nicht so, daß man die Farbe als ein Darstellungsmittel erkennt. Die Farbe muß der Natur die Gestalt als Ganzes entgegenhalten. Hildebrand erscheint aus diesem Grunde einfache Tönung des Steins, Edelrost an Bronze das Angemessene. Aber das Weiß des Marmors ist doch eine Farbe; wohl nicht im Sinne der Naturforscher, aber sicher im vorliegenden; das Braun der Bronze ist sicher auch eine solche. Grundsätzlich ist es gleichgültig, ob das Bildwerk weiß, braun, gelb oder grün ist.

Es ist hiermit eine die Geister lebhaft beschäftigende Frage angeschnitten. Georg Treu regte sie 1884 durch sein Druckheft an: Sollen wir unsere Statuen bemalen? Der Titel war wohl ungenau. Nicht bemalte Bildsäulen sind anzustreben, sondern farbig gedachte. Er ließ es nicht bei grundsätzlichen Untersuchungen bewenden, sondern machte unter Zuziehung tüchtiger Künstler, namentlich des ohnehin auf malerische Wirkung hinzielenden R. Diez, verschiedenartige Versuche, die sehr richtig darauf ausgingen, den farbig gedachten alten Bildsäulen ihre Tönung zurückzugeben. Es sollte eben bewiesen werden, daß der griechische Bildner nie daran gedacht habe, sie weiß zu belassen. Für Treu sprach eine umfassende Kenntnis der Kunstgeschichte, die ihn lehrte, daß die Bemalung von Bildwerken bis ins 16. Jahrhundert, in Spanien bis ins 18. hinein einen wesentlichen Teil der Kunstübung ausmachte; daß also der Farbenscheu der Neueren die Farbenlust der alten Kunst gegenüberstehe; daß der Kampf gegen diese von der Forschung an alten durch die Zeit entfärbten Denkmälern ausgegangen sei. Hittorfs, Schinkels, Sempers Anregungen wiesen auf einen guten Fortgang in der Wertschätzung der Farbe, ehe Kugler der Reinheit des weißen Marmors wieder im wesentlichen mit geschichtlichen Gründen zum Siege half. Die Ästhetik, als Ausdruck vorhandener Kunstideale, setzte sich fast durchweg in Entrüstung gegen den Gedanken, daß diese Reinheit der Form verletzt werden dürfe. Die Versuche einzelner Bildhauer, des Engländers Gibson, der Deutschen Siemering und Kauer standen noch ganz vereinzelt. Nur der Ästhetiker Fechner trat für diese lebhafter ein.

Bald änderten sich die Ansichten. Treus Anregungen fielen auf guten Boden: Sie wurden durch die Funde der Archäologen bestätigt: Farbenreste an alten Bildwerken sind in ungezählter Menge gefunden worden. Der Zug der Zeit wies auf das Fortspinnen des Gedankens. Die Tanagrafiguren, Tongebilde, die mit weißem Kreidegrund bedeckt und über diesen mit Wasserfarben gemalt wurden, hatten erfolgreich darauf hingewiesen, daß dergleichen farbige Gebilde möglich seien. Nachbildungen waren bald in vielen Werkstätten und Wohnungen zu Hause und nahmen ihre Stelle neben den Porzellangruppen ein. Der auf Raffael zurückgeführte Wachskopf eines Mädchens im Museum zu Lille lehrte weiter, daß der hundertfach wiederholte Einwurf, die bunte Bildnerei führe zu den Scheusäligkeiten des Wachsfigurenkabinetts, nicht ohne weiteres aufrecht erhalten werden konnte; daß auch dort eine Kunst hoher Art möglich sei. In Rom nahm vor allen der Bildhauer Arthur Volkmann an diesen Arbeiten Anteil, ein

Schüler Marées, der sich zu einer merkwürdigen Schlichtheit der Auffassung und Gegenständlichkeit im Darstellen durcharbeitete. Seine Versuche gingen dahin, die Ruhe klassischer Werke wieder zu erlangen, ohne deren Formen nachzuahmen, und den Marmor zu tönen, später sogar lebhaft zu färben. Der Maler Prell unterstützte ihn hierin. Er versuchte es mit dem veränderten Empfinden für die Antike selbst an neuartige Aufgaben, wie das Denkmal für den Chirurgen Volkmann in Halle, heranzutreten. Es wäre höchst erfreulich gewesen, wenn dadurch ein Wandel in die ertötende Langweiligkeit unserer Denkmalbildnerei gebracht worden wäre. Aber die Kunstweisen von Halle scheuten die Verantwortung und wiesen den Bildhauer auf die alten Wege.

Wichtig wurde namentlich die Tätigkeit des Münchener Bildhauers Rudolf Maison, der kleine Bildwerke in völlig realistischen Formen und Farben herstellte: Einen Neger, der auf einem bockenden Esel reitet; einen griechischen Philosoph, bei dem sogar der Staub auf den Füßen echt, in voller Wirklichkeitsliebe dargestellt wurde. Abgesehen von der Abmessung fehlt hier kaum ein Zug der so gefürchteten Wachsfiguren; bei dem Neger nicht einmal der fette Glanz der Haut. Man kann diesen Gestalten ja ohne großen Aufwand an Geist grundsätzlichen Abscheu entgegenstellen, kann aus Dutzenden von Handbüchern der Ästhetik nachweisen, daß solches Beginnen, wie Maison es trieb, dem Geist des wahrhaft Schönen und der Kunst widerspreche; man kann jene, die sie ohne Entsetzen ansahen, für ungebildet oder verdorben erklären. Man kann aber nicht hindern, daß Künstler und Nichtkünstler sie in großer Zahl für Meisterwerke halten, durch die ein lange gesuchtes Ziel endlich vollkommen erreicht wird: nämlich die Wiederherstellung des Realismus auch im gefärbten Bildwerk, als einer Kunst von hohem Rang.

Klinger nahm alsbald die farbige Bildnerei mit einer Entschiedenheit auf, wie kaum ein anderer vor ihm; Das Ergebnis seines ersten Werkes dieser Art, der Salome im Leipziger Museum, war die weitere Widerlegung des Einwurfs, daß der malerische Realismus an Bildwerken unkünstlerisch wirken müsse. Wohl haben manche an der Arbeit dies und jenes auszusetzen; daß sie aber eine künstlerische Wirkung erziele, war nicht fortzuleugnen. Und davor verschwinden alle ästhetischen Gründe von der Unwägbarkeit dieser Wirkung, so logisch sie auch immer sein mögen.

Die Salome und die ihr folgende Kassandra, beides Halbfiguren, schuf Klinger in farbigem Marmor, den er noch in verschiedener Weise durch Schleifen und Ätzen nachtönte. Einzelheiten, wie die Augen der Salome, sind von Bernstein; Metall kam zur Verwendung. Er suchte also an diesen Werken einen Ausweg zwischen Tönung und Eintönigkeit, indem er durch farbige Stoffe wirkt, in ähnlicher Weise, wie die klassische Gold-Elfenbein-Bildnerei beschaffen gewesen sein mag, jene, in der noch Phidias arbeitete. Er betreibt damit keine Halbheit: er färbte vielfach den Marmor nach und vermied den unkünstlerischen Eindruck, daß Malerei und Bildnerei getrennt erscheinen, daß man Farbe und bildnerischen Stoff als gesondert erkenne. Dies gelang ihm selbst

am Gips zu überwinden. Das Modell zur Salome befindet sich im Dresdener Museum. Der Gips erzielt eine dem Marmor annähernd ähnliche, jedenfalls auch eine künstlerische Wirkung; vor allem aber die, daß man nun den weißen Gips und selbst den ungenügend belebten weißen Marmor als unkünstlerisch zu empfinden begann. In dem zuckerweißen Glanz hat sicher nicht ein künstlerisch unmittelbar denkendes Volk, wie die Griechen, ihre Götter verwirklicht zu sehen gewünscht! Böcklin nannte solche weißen Bildwerke: Müllerburschen.

Am weitesten in die Farbigkeit griff Klinger in der sitzenden Statue Beethovens, seinem merkwürdigsten Werk, einem solchen von großer Eigenart der Auffassung. Der Dichter der Eroika in der leidenschaftlichen nach innen gerichteten und daher augenblicklich äußerlich tatenlosen Erregung des Schaffens auf einem Throne, dem Sitz tiefgreifender Einfälle.

Ein Gemeinsames haben fast alle diese Künstler: Nämlich, daß sie im Augenblick ihres Werdens und Reifens in die Einsamkeit zogen. Man schätzte die Eigenart am Künstler, und daher tat er gut, sich dort zu halten, wo nicht zu viel Schliff von ihm gefordert wird. Es ist wohl eine Art von Furcht vor der abgleichenden Gewalt der Menschenwogen in den Städten, der gerade starke Künstler in irgend einen Winkel führt. Es ist aber wohl auch die Scheu vor der Akademie und ihren großmögenden Herren, die sie vertreibt. Wohl werden viel Bilder nur gemalt, um damit auf der Ausstellung Preise zu erringen und die Welt herbeizurufen. Aber der Markt in Deutschland änderte sich sehr. Die Fürsten hatten auf die Kunst nur noch bescheidenen Einfluß; die Bestellungen der Regierung waren nicht mehr entscheidend; die öffentlichen Sammlungen im wesentlichen Prägstätten für die staatliche Anerkennung. Die Menge der Käufe erfolgte durch die Reichen und Wohlhabenden und unter diesen in erster Linie der Kaufleute und Fabrikanten. Das Bedürfnis wurde dadurch vielseitiger, die Nachfrage verschiedenartiger. Den Markt vermittelte nicht mehr der Kunstverein, sondern der Kunsthändler, selbst auf den großen Ausstellungen. Der Verein drängte die Künstler, Altgewohntes zu liefern; der Händler und die Ausstellung drängen auf Ungewohntes, vermehren die Hast: Einst dankte man dem Fürsten, der den Gnadenquell der Staatsmittel öffnete, um den Künstler einen Trunk tun zu lassen; jetzt wurde das Kunstwerk Gegenstand des Handels, der Spekulation. Man kauft die Bilder des „kommenden Mannes", um sie zu besitzen, wenn er erst völlig anerkannt ist; man sucht mit feinen Werkzeugen der vergleichenden Beobachtung zu ergründen, was das Werk eines Malers, der heute auffällt, wohl in zehn Jahren wert sein könne. Man setzt auf ihn, um an seiner Kraft zu gewinnen. Die steigende Macht des Geldes schafft sich Raum, die Zahl derer, die Anteil an der Kunst nehmen, mehrt sich. Die reichen Leute, die mit ihren Mitteln nicht wissen, wo aus und ein, kaufen Kunstwerke als sichere Geldanlage, als Sachwerte. Brachten die Menzel und Knaus auch keine Zinsen, so galten sie doch wohl als Handelsware, die zu einem späteren Zeitraume höher geschätzt werden,

wie bei Lebzeiten der Meister. Wenn nur der Name sich hält! Der unvermittelte Umschwung in der Wertschätzung vieler dieser Künstler, die heftigen Schicksalsänderungen in ihrem Leben zeigen, daß die Gunst der Vielen launischer ist als die der einzelnen Machthaber. Der Selbständige darf eher hoffen sich durchzusetzen, und zwar mit Hilfe der von unten vordrängenden Massenanerkennung gegenüber der Huld von oben. Die Gewalt der alten Kunstherren war gebrochen. Ludwig I. und Friedrich Wilhelm IV. hatten mehr Einfluß auf das Schaffen als die Fürsten der Zeiten Kaiser Wilhelms I. und II. Die Kunst aus Eigenem in ihrem heftigen Durchbruch gegen eine von oben herab gepflegte und gebilligte Anschauung wäre auch nicht möglich gewesen, so lange der Gedanke die Kunst beherrschte, daß sie dem Hof oder Staat mit ihren geistigen Mitteln zu dienen habe; so lange sie die Gedanken des Kunstherrn auszusprechen hatte. König Ludwig I. verteilte nach sorgfältigem Erwägen aller Umstände seine Gedanken, seine Aufträge an die Künstler. Sie hatten diesen zu dienen, so gut sie konnten. Damals war der Auftraggeber derjenige, der dem Werk den Inhalt, und nach damaliger Anschauung damit auch den Wert gab. Unter Kaiser Wilhelm II. herrschte der Künstler im Gebiete der Gedanken: Denn seine, künstlerische Gedanken kann ihm kein Verstand der Verständigen und keine Macht der Mächtigen geben: Die künstlerischen Gedanken müssen eigenstes Eigentum der Künstler sein, soweit sie nicht einem Herrn dienen, dem Zug der Zeitentwickelung, dem Grundgeist des Gegenwärtigen.

KAPITEL IX

DER KAMPF UM DEN STIL

ZULETZT, und am schwersten trennte sich die Baukunst von den stilistischen Grundlagen, an die sie ihrem ganzen Wesen nach fester gebunden ist als ihre Schwestern. Ihre Befreiung knüpft an Paul Wallot an. Er war ein Schüler der Berliner Architekturrichtung; aber jener Zeit, in der diese mit Lucae und Ende schon nach Befreiung aus der Nachahmung Schinkels rang. Das rheinische vollebige Wesen machte ihn vor der gedankenscharfen Art der Tektoniker stutzig. Eine glückliche Begabung in der Darstellung hat ihn lange dabei festgehalten, daß er nach den Entwürfen anderer Zeichnungen anfertigte. Endlich hatte er, dieser Tätigkeit müde, in Frankfurt sich niedergelassen.

Frankfurt genoß damals in der Bauwelt nicht den allerbesten Ruf. Es waltete dort ein Geist der Unbotmäßigkeit gegen die nun freilich lange schon in allgemeines Schwanken geratenen ewigen Gesetze wahrer Schönheit, wie sie, von allen Kunstschulen verbreitet, Deutschland beherrschten. In Frankfurt war man noch oder schon „zopfig"; d. h. man scheute sich dort nicht, Formen zu verwenden, die nicht die Läuterung durch den stilistischen Geist der Antike erfahren hatten. Da war der Architekt Burnitz, der ganz seine eigenen Wege ging und ungebeugt durch Akademien und bevormundende Meister sich einer frischen Auffassung italienischer Kunst zuwandte. Er ließ jene Versuche stilistisch hinter sich, die Semper und Nikolai in Dresden und Leins in Stuttgart mit der Frührenaissance gemacht hatten: munter trank er aus der Schale reifen italienischen Schaffens.

Burnitz war nicht der einzige, der diese Richtung vertrat. Heinrich Theodor Schmid, Sommer u. a. standen ihm zur Seite. Selbst der Berliner Lucae, der seit 1870 das Frankfurter Stadttheater baute, sog in der Mainstadt die frischere künstlerische Luft zu eigenem Wohlbefinden ein. Dort erwarb sich auch Friedrich Thiersch die Frische des Schaffens, die ihn später zu Wallots gefährlichstem Nebenbuhler im Wettbewerb für das Reichstaggebäude machte. In München hat er sich dann in einer vielseitigen Bautätigkeit betätigt.

Es ist kein Zufall, daß in jenem wichtigen Wettbewerb um das Haus des Deutschen Reiches zwei Künstlern der erste Preis zuerteilt wurde, die in den siebziger Jahren in Frankfurt die Anregung für ihr Schaffen erhielten. Denn Burnitz hatte Schule gemacht. Da war Bluntschli, dem bei Semper und in Paris der Blick über die trockene Wiederholung der Antike hinaus erweitert worden war, und der kurz vorher gemeinsam mit dem an Schule und Kunstabsicht verwandten Mylius den künstlerisch fast ebenso wichtigen Sieg im Wettbewerb um das Rathaus in Hamburg gewann, einer der ent-

scheidenden Triumphe der Kunstart Sempers über die Schinkelsche. Da war ferner eine ganze Anzahl tüchtiger jüngerer Männer, denen die reichen Mittel der Stadt und ihrer Bürger wie das eigene Streben nach Betätigung Gelegenheit und Mut gaben, das Besondere, Eigenartige zu erstreben und durchzuführen. Es war Wallots und Thierschs Erfolg unverkennbar ein Sieg der breiteren, volleren, saftigeren Architekturbehandlung, die in Süddeutschland heimisch war, über die Berliner Baukunst, der zumeist noch ein Stück von der engen Verstandesmäßigkeit anhing, durch die sie hatten hindurchgehen müssen.

Betrachtet man Wallots ersten Entwurf auf den selbständigen Gedankeninhalt, namentlich hinsichtlich der Formen, so wird man nicht eben sehr viel Eigenes an ihm finden. Es ist eine tüchtige Schularbeit mit glücklichem Sinn für Raumverteilung und für Massenwirkung. Die Formgebung ist die einer mit Geschick behandelten Renaissance im Geist der Schüler Sempers. Frankfurt am Main mit seiner gesunden Breitlebigkeit, mit seinem Mangel an akademischen Fesseln wirkt in ihm entschieden nach. Wallot hatte das Glück, daß der Preisverteilung bald der eigentliche Bauauftrag folgte. So wurde er aus dem doch immerhin kleinen Schaffenskreise in Frankfurt an die Spitze des größten Berliner Denkmalbaues gestellt; wie man sagt, auf Wunsch Kaiser Wilhelms I., der dem Verdienste seine Krone lassen wollte. Aber so ohne weiteres ging dies alles doch nicht. Viel Köche umstanden den Brei: die Reichsregierung, die Ministerien, der Reichstag, die Akademie des Bauwesens als beratende Fachbehörde und hinter diesen allen der Haufen von Federn, der aus Sachunkenntnis in architektonischen Fragen so leicht dem in das Garn geht, der gerade das Wort zu ergreifen Lust hat. Und das sind nur zu oft nicht eben die Wohlwollenden.

Mehrfach mußte Wallot seinen Plan ändern. Das bot außerordentliche Schwierigkeiten. Denn es war ja die rasch hingeworfene Arbeit die einzige Grundlage, auf der er seine Stellung in Berlin aufbaute. Und diese zeigte so viele herkömmliche Bindungen, so vieles, was notwendigerweise bei sorgfältiger Durcharbeitung fallen gelassen werden mußte. Andere Anforderungen an die Raumanordnung vollendeten die Schwierigkeit. Und doch durfte Wallot bei seinen Änderungen nicht den Einwurf aufkommen lassen, sein neues Werk habe mit dem preisgekrönten Plane nichts mehr zu tun, er habe diesen selbst verworfen. Er mußte seine Absicht auf vollere, kräftigere Gestaltung gegen das Urteil der Berliner Architekten, gegen jenes des Kronprinzen Friedrich verteidigen. Hatte doch die Kronprinzessin wie beim Dombau, so auch beim Parlament die englische Gotik zu Worte kommen lassen wollen; nannte der Kronprinz den Entwurf doch Zirkusarchitektur, der Kaiser Wilhelm II. den Bau später den Gipfel der Geschmacklosigkeit; und stimmte er doch noch mit seiner Mutter in dem Urteil überein, daß das Parlamentshaus in London, wie es Barry in den vierziger Jahren entwarf, und wie es Steindl in Pest ohne viel Geist nachahmte, dem deutschen Werke erheblich überlegen sei. Die Erkenntnis, daß Wallot auf dem Wege wäre, neue deutsche Kunstformen



PAUL WALLOT:

REICHSTAGSGEBÄUDE · MITTELTEIL DER OSTFRONT



zu finden, verbreitete sich weitaus schneller unter seinen jüngeren Kunstgenossen als im Volke selbst. Die älteren Fachgenossen freilich erhoben entschiedenen Widerspruch gegen diese Neuerungen. Die Akademie des Bauwesens, jene Vereinigung vom Staat berufener Fachleute, forderte die Weiterbildung der Pläne im Sinne einer edlen und würdigen Einfachheit; einzelne Schüler Schinkels, an der Spitze der auch als Kunstgelehrter verdiente Friedrich Adler, fügten in einem Sondergutachten den dringenden Wunsch hinzu, dem Künstler ein größeres Maßhalten und Vermeiden aller willkürlichen und übertriebenen Anordnungen zu empfehlen. Denn nicht in der ungemessenen Häufung architektonischen und plastischen Schmuckes, heißt es dort, sondern in sparsamer und dadurch um so wirkungsvollerer Anwendung sinnreicher Kunstgestalten bestehe das Wesen wahrer Monumentalität.

Die Sache lag nun für Wallot schlimm. Er sollte sparsam sein mit seiner Formenkraft und seiner Formenfreude; er sollte das Innere des Gebäudes umgestalten, die preisgekrönte Fassade aber tunlichst erhalten. Nachdem die Berliner Baukunst so lange unter dem Joche der Ärmlichkeit geseufzt hatte, war es ihr zum Glaubenssatze geworden, Reichtum, Prachtentfaltung und wahre Schönheit vertrügen sich nicht miteinander. Sie hatte den Trost der Armen zu oft gehört, um noch glauben zu können, daß auch Reiche in den Himmel kommen können. Sie war zu sehr durchtränkt von dem Geiste der Biedermeierzeit, die nur in der Bescheidenheit die wahre Vornehmheit sah; die im Selbstbeschränken die höchste Tugend erblickte; die nicht jenes freudige Sichausgeben kennt, die Seele alles frischen künstlerischen Schaffens; nicht jene echte Sinnlichkeit, die an dem Packenden, Mächtigen, Glänzenden sich freut. Sie betrachtete den Reichtum des Stoffes wie ein gefährliches Verführungsmittel vom Wege echter Kunst, während doch dem Deutschen die Kunst blutlos erscheint, der die Mittel fehlen, sich reich zu geben.

Mit der Zeit ist Wallots Architektur immer vollsaftiger, mächtiger, strotzender geworden; er erlangte die sichere Kraft und Größe, den Reichtum, der nicht in der Menge der Einzelheiten, sondern in ihrer geschickten Verteilung seine Aufgabe sieht, in der Sicherheit in der Verwendung der großen Bauformen als Ausdruck gewisser Gedanken. Die Sorge um das Maßhalten und die Freude an der bescheidenen Sparsamkeit hatte einem tatkräftigen Selbstgefühl Platz gemacht, das das Größte und Reichste gab, was zu geben Zeit und Gelegenheit gestatten. Wallot gestaltete das Haus der deutschen Volksvertretung mit dem Ruhmsinne seiner Zeit so gewaltig wie möglich. Nicht in der Häufung von Schnörkeln und Kartuschen, nicht im bildnerischen Umkleiden aller Flächen sah er das Wesen des Reichtums. Im Gegenteil, seine Gebilde wurden immer stämmiger und schmuckloser. Was er aber an Schmuck brachte, ist um so bedeutender in Abmessung und Zeichnung. Er hatte das Geheimnis der Massenverteilung erlernt, er fürchtete sich nicht mehr vor den ungegliederten Flächen und vor dem außerordentlichen Maßstabe der Gebilde.

Das Entscheidende am Reichstagsbau ist die Behandlung der Teile, deren Entwurf erst in den späteren Jahren der Bauausführung erfolgte. Sie wurden immer größer und selbständiger, namentlich die Behandlung der Schmuckformen stieg zu immer klarerer Bedeutung. Wallot fand ein neues Gesetz der Schmuckverteilung: Er suchte im Raume den wichtigsten Punkt, auf den unwillkürlich die Augen sich richten, und schmückte von hier aus die Umgebung: Nicht durch ein gleichmäßiges Umspinnen mit Formen, sondern durch entschiedenes Betonen des Wichtigen und durch eine sichere Beherrschung der Flächen. Die Erkenntnis, daß die glatte Wand ihre architektonische Bedeutung habe, ist einer seiner Leitgedanken. So im Treppenhaus für den Bundesrat, in der Eingangshalle: die Wirkung der Gegensätze kam wieder zur Anwendung. Wallot schuf Einzelheiten von einer Vollsaftigkeit und einer Wucht der Schmuckformen wie keiner vor ihm; aber er setzte sie in still wirkende Räume; das Kostbare, Prunkende neben das einfach Große, beiden zum Vorteil. Bei der Durchbildung des Planes kam es zu einer immer stärkeren Betonung der aufsteigenden Linien, zu einem entschiedenen Durchbrechen der Oberherrschaft des Hauptgesimses. Ein gotisches Empfinden drängte sich in den Bau und durchsetzte die alte Form in einer Weise, so daß vielfach ein Neues entstand. Wallot ist erst an seinem Bau reif geworden; das Gerippe an diesem ist das Unselbständige, in der Durchbildung ist seine Eigenart erst herausgetreten. Hätte er den Bau nochmals von vorne anfangen können, so würde er wahrscheinlich noch viel stärkere Stilmischungen, ein noch freieres Verhältnis zur alten Kunst gezeigt haben.

Das, was so viele vor ihm erstrebten, das Modernsein, führte er ohne Gewaltsamkeit durch. Der neue Stil wurde von ihm nicht erfunden, denn neue Stile sind nicht erfindbar; aber er durchsetzte die alten so mit Persönlichkeit, daß sie alle in seiner Hand anders, alle sich verwandt wurden. Somit konnte er Gedanken der verschiedensten Kunstarten verwenden; namentlich spanische Renaissance und späte Gotik reden in seine Gestaltungen mit hinein, ohne daß sie sich widersprächen.

In ähnlicher Weise entwickelte sich in Leipzig der Architekt Hugo Licht. Berliner Schule gleich Wallot, hat er in der aufblühenden Handelsstadt eine Reihe von Bauten zuerst für vorwiegend praktische Zwecke errichtet. Seine Markthalle zeigt ein Vermischen gotischer, romanischer und Renaissanceformen, die noch dazu aus allen möglichen Ländern zusammengetragen sind. Der Vergleich mit den Münchener Versuchen zu ähnlichen Stilmischungen in den fünfziger Jahren liegt nahe. Der Gedanke ist derselbe, der Unterschied liegt nur darin, daß die jüngeren Meister in ganz anderer Weise die Stile beherrschten, daß ihnen eine ganz andere Fülle stilistischer Anschauung zu Gebote stand. Das Alte mußte erst verdaut sein, ehe es nähren konnte. So kam Licht zu Formen, die vielfach an die in Amerika eine Zeit lang vorherrschende Freiheit stilistischen Fesseln gegenüber erinnern. In seinem Leipziger Rathaus schuf er ein Werk von entschiedener Kraft: Noch gebunden im Stil, wie es der Bau Wallots ist; noch ohne die Absicht neu zu sein; vielmehr in entschiedener Ablehnung alles dessen, was als neu um

ihn herum entstand; doch kein Werk der Nachempfindung; nicht ein Haus im Geiste der Alten. Die Durchdringung des Ganzen mit neuem, der Großstadt unserer Zeit entsprechendem Leben, die Art wie die Schmuckform sich dem Aufbau einordnet, das Bestreben auf große, reiche Umrißlinien hinzuwirken, den Wohlstand des Bauherrn an rechter Stelle in sprudelnder Fülle und seine Vornehmheit durch die Schlichtheit der Grundstimmung zu geben, ist für das Hauptwerk des Leipziger Meisters bezeichnend.

Man hat später von einem Stil Wilhelms II. gesprochen und ihm ein protzenhaftes Aufbegehren, einen Überschwall, eine erzwungene Formenwucht vorgeworfen. Der Reichstag in Berlin wie das Rathaus in Leipzig sind ohne Einwirkung des Kaisers entstanden, der erstere Bau sogar gegen seine Ansichten. Sie sind Ausdruck des durch die technischen Fortschritte, durch den Geist der Maschine mächtig erwachsenden Reichtums der Völker. Dieser fühlte den Drang und die Verpflichtung, sich zu äußern. Die Justizpaläste in Brüssel und Rom, der Eifelturm in Paris und vieles andere mehr sind Ausdruck dieses Geistes, wenn gleich sehr verschieden in ihrer Formensprache. Die Vereinigten Staaten von Amerika rangen darum, das „Größte in der Welt" zu schaffen, und sei es nur in der Herstellung von vielgeschossigen Geschäftshäusern, von Häusern, die sie selbst ob ihrer Höhe Wolkenkratzer nannten. Einst, in der Zeit der Einhäuptigkeit der Staatsregierungen, waren es die Schlösser, in denen sich die Macht und der Reichtum der Fürsten offenbarte, nun war es die im parlamentarischen oder republikanischen Staat sich äußernde Volksgesinnung.

Die alten Stilformen waren freilich nicht überwunden: Ihre stärksten Stützen in der Architektur haben sie in Carl Schäfer und in Gabriel Seidl. Seidl hat vor allen deutschen Architekten, die Echtheit im Stil anstrebten, wohl das tiefste Empfinden für den Grundton jener Kunstformen gezeigt, die ihn zu seinen Arbeiten anregten. Auf den Saiten der Stilkunst arbeitete er mit einer anheimelnden Meisterschaft, die seinen Werken die Herzen aller derer zuführt, die im alten Stilwerke ein rein künstlerisches Genügen fanden und dem Wunsche nach Ausdruck der eigenen Zeit noch nicht auf ihr Urteil und ihr Behagen vor dem neuzeitigen Werke Einfluß gönnten. Alles, was er machte, ist nicht nur eine vollendete Schöpfung aus dem gewählten Stil heraus hinsichtlich der Richtigkeit der Form, sondern mehr noch ein meisterliches Stück Rückversetzten in eine vergangene Zeit. Das gestand ihm auch der zu, der den Wunsch hatte, daß diese Art Kunst mit dem in ihr erlangten Geschick bald ihren Abschluß finde.

Was Schäfer Neues gebaut hat, von den Universitätsanlagen in Marburg und Freiburg im Breisgau an, rechtfertigte die begeisterte Anerkennung seiner zahlreichen Schüler nicht. Es ist kaum besser als die zahlreichen übrigen, das Mittelalter oder die Renaissancezeit nachahmenden Werke. Schäfer war ein Mann des Handwerks im besten Sinne, der wie keiner vor ihm Herz und Verstand für das Handwerkliche in den Werken der Vergangenheit hatte; der die Welt lehrte, warum jene Form entstand und was aus ihr

für die Bauenden unserer Zeit zu lernen ist. Ihm kommt es nicht auf das Sammeln von Motiven an und auf deren geschickte Verwertung, sondern auf das Wiederherstellen der alten Baugesinnung, auf die Redlichkeit des werklichen Wollens, auf die Entwickelung der Form aus dem Stoffe. Insofern wollte er ein Alter sein. Und er wurde es durch die Festigkeit seiner Natur, durch das unbedingte Vertrauen auf seinen künstlerischen Beruf, das ihn wohl nie ins Schwanken brachte über die Wertschätzung seines Schaffens im Gegensatz zu dem einer anders denkenden Zeit. Deutsch sein heißt für ihn, den kernigen deutschen Mann, so viel wie echt sein. Es ist ihm die einzig mögliche Form des Denkens und Schaffens. Was nicht aus der Werkform geboren ist, ist unwahr, unecht, hassenswert. Dieses starke Gefühl für das gute Recht seines Schaffens stählte ihn gegen alle neben ihm sich entwickelnde neue Kunst: Das alles berührte ihn nicht, das war für ihn nicht da! Und weil er sich den alten Meistern aufs engste verwandt empfand, fühlte er sich auch berufen, ihr Werk fortzuführen. Die Frage des Wiederaufbaues des Heidelberger Schlosses hat seinen Namen in den Vordergrund gerückt; die Lösung der Frage brachte ihm zwar eine Niederlage, aber auch eine Fülle stürmischer Anerkennung. Mit gutem Stolz konnte er auf den Kampf zurücksehen, der ihm gezeigt hat, wie stark sein Einfluß auf die Bauleute in Deutschland war.

Will man die Bedeutung eines Kampfes nach der Menge des von den verschiedenen Parteien bedruckten Papieres beurteilen, so erscheint der Heidelberger Streit als der größte, der in der neueren Kunst ausgefochten wurde. Es handelte sich um die Frage, ob dem als Ruine zu höchsten Ehren gelangten Bauwerke dadurch gedient sei, daß man es in den ursprünglichen Zustand zurückversetze oder daß man es als Ruine belasse. Die Frage war zunächst technischer Art: Ob mit Recht oder nicht — gleichviel — wurde behauptet, daß die Ruine des schönsten Bauteiles, des Otto Heinrichsbaues, einzustürzen drohe. Als Mittel sie zu erhalten, wurde angegeben, daß es nötig sei, ein Dach auf den ausgebrannten Bau zu setzen und die verwitterten Steine durch gesunde zu ersetzen. Die künstlerische Frage, die Schäfer zunächst im Auge lag, war, wie dieses Dach zu gestalten sei; namentlich wie die Giebel auszubilden seien, die er auf die Ruine zu setzen beabsichtigte; und somit wie der Bau seine Urgestalt wieder erhalten könne. Schäfers Verehrer erklärten, ein solcher Ausbau sei aus künstlerischen Rücksichten nötig, da die Ruine eben nur ein Teil des alten Baues sei, und den Freund des Schönen der dringende Wunsch leiten müsse, wieder das Ganze vor Augen zu haben. Und ferner, daß das deutsche Volk in Schäfer den rechten, vielleicht unersetzlichen Mann besitze, dies Werk auszuführen. Ein in zahlreichen Einzelschriften von tüchtigen Vertretern der Baugeschichte ausgefochtener Kampf drehte sich zunächst darum, nachzuweisen, daß Schäfer mit seinen Plänen nicht das Richtige getroffen habe; daß die Wirkung des Heidelberger Schlosses durch den Aufbau der Giebel und des Daches nicht gewinnen, sondern ganz erheblich verlieren werde: Denn das Schloß habe im 16. und 17. Jahrhundert, vor der Zerstörung aus einem ziemlich wirren Gemenge verschiedenartiger Bauten bestanden,

das erst durch die Zerstörung zu dem unvergleichlich malerischen Ganzen geworden sei. Der Streit klärte das Urteil vieler: Er wurde ein erster Anlaß zum Kampf gegen das Restaurieren, gegen die stilvollen Wiederherstellungen überhaupt.

Die Erkenntnis vom Wert der geschichtlichen Denkmäler hatte zu einer immer mehr sich entwickelnden Pflege geführt. Die Staaten Deutschlands hatten Denkmalpfleger eingesetzt, denen die Überwachung der Kunstwerke alter Zeit und der Beirat bei den zu ihrer Erhaltung nötigen Arbeiten oblag. Man begann überall im Reiche Verzeichnisse der Denkmäler aufzustellen: Das nach vieljähriger von zahlreichen Fachleuten gelieferter Arbeit langsam fortschreitende Werk wuchs gewaltig an. Überall regte sich die Erkenntnis, daß es eine Pflicht der Selbstachtung sei, das Überkommene zu hüten und zu bewahren. Die Geschichtsvereine drängten auf gesetzliche Maßnahmen zum Schutz der Altertümer, auf Zusammenschluß der Kräfte, die diesen Schutz erstrebten. Die sächsische Regierung übernahm es, 1900 den ersten Tag für Denkmalpflege nach Dresden zu berufen, dem seither jährlich Wiederholungen folgten. Mein Bestreben war dabei, den zum Denkmalschutz berufenen Fachmännern die Erkenntnis zu übermitteln, daß gerade hier sich die Unmöglichkeit am deutlichsten zeige, im Geiste der Alten zu schaffen; daß überall dort, wo der echte Künstler eingreife, er neuzeitig sein werde, trotz allen gegenteiligen Bestrebens; und daß ein wahres Kunstwerk aus den Unzulänglichkeiten einer verkehrten Absicht nicht entstehen könne. Altertümer kann man nicht machen; Nachahmungen alter Werke sind künstlerisch wertlos; sie werden zu Fälschungen, sobald sie nicht als Nachahmungen erkannt werden können. Also je richtiger, je „echter" die Nachbildung ist, je mehr das stilvolle Restaurieren sein Ziel erreicht, desto peinlicher muß es auf den geschichtlich Denkenden und Empfindenden wirken. Gerade dadurch, daß man dank der Photographie, den Aufmessungen und den Gipsabgüssen die Erscheinungsformen des Alten mit selbst den Fachmann leicht täuschender Genauigkeit nachzuahmen lernte; daß also heute neue Bauten entstehen, von denen man glauben kann, sie seien restaurierte alte Werke, wurde diese Kunst, — wenn es eine ist — entwertet. Christian Hehl baute z. B. in Hannover die Garnisonkirche in einer so „echten" Form romanisch, daß sie beim ersten Anblick für alt hingenommen wird: ein Irrtum, dessen der Beschauer sich nicht zu schämen braucht, dessen sich aber der Erbauer nicht rühmen darf.

Kunstwerke gehen leider mit der Zeit zugrunde. Das ist so traurig, wie die Erkenntnis, daß auch die geliebtesten Menschen sterben müssen. Wir sollen tun, was wir nur immer können, um sie zu erhalten. Aber wenn sie tot sind, hilft es nichts, sie wieder lebendig machen zu wollen. Ruinen wie der Otto Heinrichsbau soll man stützen, so lange es geht. Man soll sie mit allen Mitteln der Technik aufmessen, abbilden, abformen. Man soll jeden Stein als eine Perle in der Krone ansehen und ängstlich behüten. Man soll aber nicht sich einbilden, man habe ihn erhalten, wenn man ein Nachbild an seine Stelle setzt. Ist das Alte endlich nicht mehr zu halten, so lasse man es zusammenbrechen.

Dann ist's Zeit, die Nachahmung an seine Stelle zu rücken — wenn dann der Zeit noch der Sinn auf Nachahmungen steht.

Geht man mit offenen Augen durch unsere geschichtlichen Denkmäler, so überkommt einen ein stilles Grausen, das endlich zu lauten Verwünschungen sich zusammenballt: Nirgends mehr die Gewißheit, ob das, was man vor Augen hat, wirklich alt sei. Überall sitzt der Kobold, der einem zuruft: Hüte dich, paß auf, ob du nicht eine stilvolle Ergänzung für Altes nimmst? Man glaubt in einen Raum zu treten, aus dem ein fernes Jahrhundert ehrfurchtgebietend zu uns spricht: Harmlos gibt man sich der Weihe ferner Vergangenheit hin. Aber sie verfliegt alsbald: Ist es schauspielerischer Tand, der uns umgibt? Wir wollen nicht prüfen, wir wollen uns nicht kunstgeschichtlich anstrengen, um Altes von Neuem zu unterscheiden. Sowie wir dies tun, ist eben die Stimmung dahin. Und wir verlassen den Raum beschämt, weil wir noch die Torheit besaßen, dort geschichtlich empfinden und am Alten uns freuen, nicht aber kunstkritisch urteilen zu wollen. Man schafft nicht in ihrem Geist, wenn man in ihren Formen arbeitet, sondern wenn man eben so selbständig dem Ziele zuschreitet, wie sie es einst taten. Man lernte erkennen, daß ein Bau nicht durch die Einheit des Stiles schön werde, sondern daß oft gerade die Vielheit den Reiz bilde, die von der Zeit zusammengetragene Formenfülle, die einst die Stilreiniger so heftig bekämpften. Die neue Zeit wollte sich geltend machen: Neueste Kunstart muß sich ebensogut mit Altem vertragen, wie die alten Stile untereinander. Der Vorbau vor die berühmte romanische Goldene Pforte des Freiberger Domes von den Dresdener Architekten Schilling und Gräbner war ein erster Versuch dieser Art; eine klare Absage gegen die ältere Denkmalpflege. Man versuchte die üblen Folgen falscher Romantik zu überwinden. Die eigentlichen Fachleute, wie sie im Tage für Denkmalpflege vereint sind, sowie eine große Zahl von Kunstgelehrten sprachen sich in diesem Sinne aus. Damit ist freilich wenig geschehen, so lange die entsprechenden künstlerischen Taten fehlen.

Die körperliche Größe in der deutschen Denkmalkunst wäre ohne die Vorarbeit von Otto Rieth vielleicht nicht erreicht. Dieser, ein Schüler Wallots, gewann durch einige Hefte Skizzen auf das architektonische Schaffen einen tiefgehenden Einfluß. Zunächst wies er auf das plastische Sehen dadurch, daß er perspektivisch entwarf; nicht in der üblichen Weise auf Grundriß und Aufriß, die selbst für den Geübten das Bild der geplanten Form nicht ganz wiedergibt. Ähnliches haben ja schon viele früher geschaffen; aber bis weit in den Barockstil zurück fehlte der neuen Architektur ein so starkes Gefühl für Massen, für Linie, ein solches Raumempfinden. Das architektonische Gerüst, die „Ordnung", war stets die Hauptsache gewesen. Er ging den älteren Formen nicht aus dem Weg, er wollte sie aber frei verwendet sehen; namentlich aber wollte er der Masse der Mauer, der wuchtigen Fläche ihr Recht geben. Ihr gegenüber steht das Ornament, das am rechten Fleck angebracht sein muß und dort entschieden zu wirken hat.

Auf ähnliche Ziele wie Wallot wirkt ein Künstler von großer Selbständigkeit hin,

Bruno Schmitz, derjenige, dem im wesentlichen die Aufgabe zufiel, den deutschen Sieg von 1870 in Denkmälern zu feiern, die deutsche Einheit wuchtig zum Ausdruck zu bringen. Schon bei dem Denkmal für König Viktor Emanuel in Rom hatte er im internationalen Wettbewerb den Sieg errungen; sein eigentliches Können zeigte sich aber an den Denkmälern auf dem Kyffhäuser, am Rheineck bei Coblenz, an der Porta Westphalica, die alle dem Kaiser Wilhelm I. geweiht sind, an seinem Völkerschlachtdenkmal für Leipzig und ähnlichen Entwürfen. Es herrscht hier vor allem ein bildnerisches Planen, ein großer Zug im Verteilen der Massen, ein Hinwirken auf packenden Umriß, auf klare, einfache Linienführung. Die stilistischen Beengungen sind überwunden. Wenn auch Anklänge an alte Formen nicht vermieden sind, so ist doch der Entwurf immer frei von der Oberherrschaft geschichtlicher Grundgedanken. Es liegt das Schwergewicht auf dem Erzielen eines starken einheitlichen Eindrucks, auf einer entschiedenen Betonung der Größe gegenüber dem bisher namentlich in der Nachahmung des Barock vorherrschenden Reichtum. Man kann sich nicht stärkere Gegensätze denken, als zwischen Schmitz' Kaiserdenkmälern und dem des Begas für Berlin, wenn diesem auch ein Architekt Wallotscher Schule, Halmhuber, die Säulenhalle zeichnete, die den Hintergrund seines Werkes bildet: Hier ein beschränkter innenstädtischer Platz, der dem Denkmal die Möglichkeit freien Entwickelns, die landbeherrschende Fernansicht raubt, ein Durcheinander entlehnter, sich gegenseitig aufhebender Gestaltungen; dort eine ernsthafte, großzügige Ruhe.

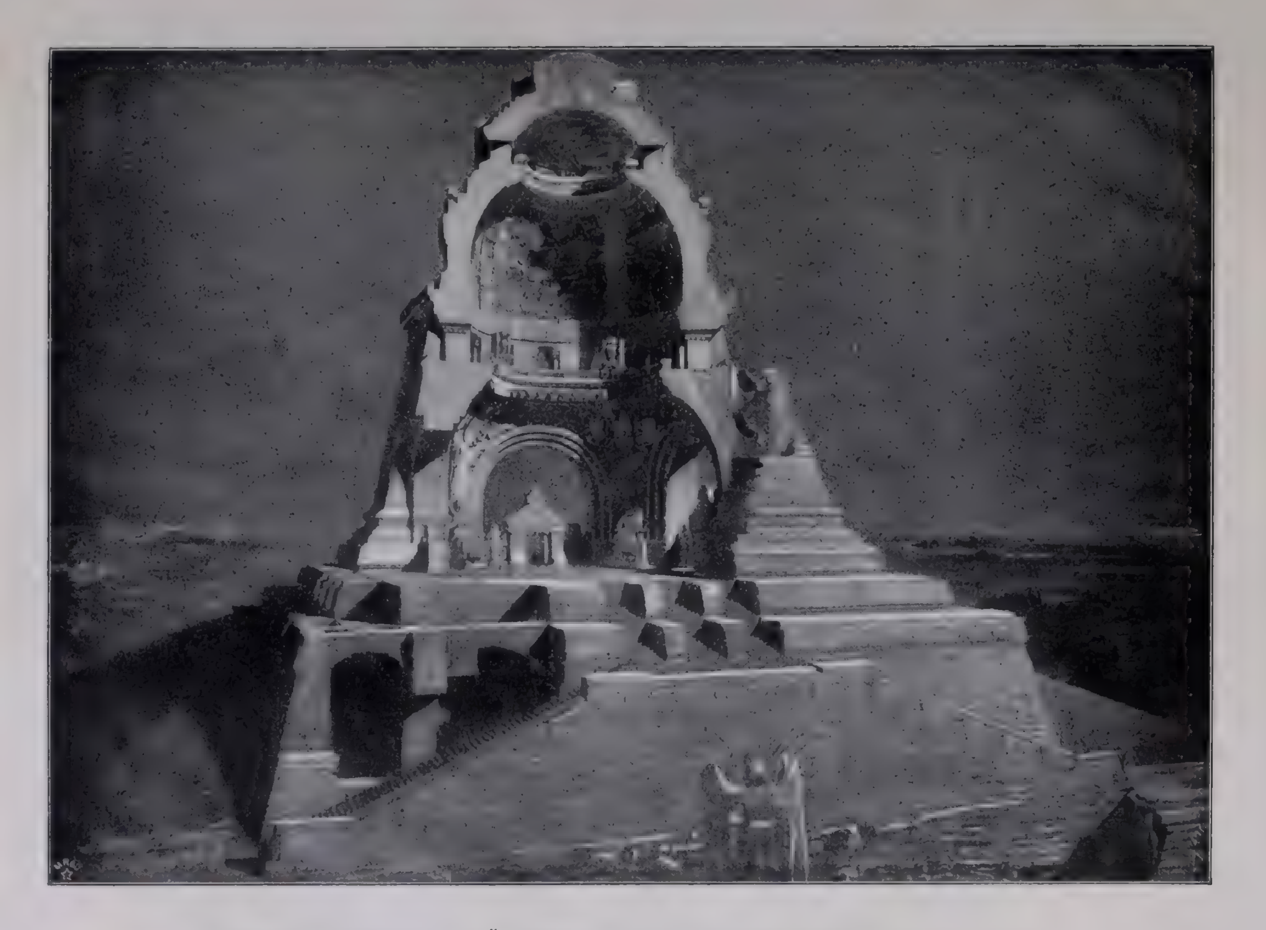
Die Größe des Denkmals in der freien Natur beruht nach der Ansicht seiner Schöpfer auf dem Einstimmen der Massen zur Umgebung. Nicht die Einzelheit, sondern der Umstand entscheidet, daß man an Dingen, die im Verhältnis zum Menschen stehen, die Größe des Ganzen überall abschätzen kann, ja daß diese scheinbar noch gesteigert wird. Das Hineinstellen von Formen, die zum Gebrauch dienen, die wir also erfahrungsmäßig in richtiger Größe erkennen, gibt den Maßstab für das Ganze. Man hat so oft in St. Peter die Einzelheiten, deren Maße nicht im Verhältnis zum Menschen, sondern zum Bauganzen gehalten sind, als Grund für die ungenügende Wirkung des Innenraumes angeklagt: für diesen findet sich kein Maßstab, weil alle Teile in gleichem Verhältnis sind. Ein solcher ist erst der Mensch, und daher wirkt St. Peter am stärksten, wenn viele Menschen in der Kirche sich bewegen. Der umgekehrte Schluß führt selten zu guten Wirkungen, zu klarem Überwältigen der Aufgabe: denn die Grenzen sind schwer gefunden: Ebenso oft wie durch das Kleine das Große größer wirkt, wirkt das Kleine am Großen zum Nachteil des Ganzen spielerisch, zerbrechlich. Nicht Regeln, sondern künstlerische Kraft kann allein hier das rechte herbeiführen. Schmitz ist dies gelungen.

Er bedurfte einer anderen Form der Bildnerei, als sie sonst an Denkmälern üblich ist. Der steigende Realismus der Form fordert als Gegengewicht eine neue Art des Formvereinfachens. Man hatte die Grenzen schon längst überstiegen, in denen der Realismus in der Plastik wirksam sein kann. Die Wahrheit leidet die Größensteigerungen nicht.

Durch die Wahrheit wird man gezwungen, in den Abmessungen zu bleiben, die die Gestalt in der Natur lebensgroß wirken lassen. Es sind dies sehr verschiedene, je nach der Aufstellung. Wirkliche Lebensgröße wirkt stets als zu klein; sieht ja der lebende Mensch selbst, auf hohen Sockel gestellt, winzig aus. Die einfache Vergrößerung des Maßes ist unkünstlerisch. Neben ihr müßte hergehen eine Verfeinerung oder eine Vereinfachung der Form, um die Statue aus dem in der Vergrößerung nicht erträglichen Realismus herauszureißen. In beiden Fällen gab das Heranschieben eines rechten Maßstabes an die Gestalt den Ausschlag. Es galt Bismarckdenkmäler zu schaffen. Riesengroß stand der Staatsmann vor dem geistigen Auge des Volks, groß selbst an Körper. Der Begriff des Mächtigen, Gewaltigen sammelte sich um seine Erscheinung. Daß seine Denkmäler auch maßstäblich groß sein mußten, war durchaus zeitgemäß, lag im Geist des sich dehnenden und reckenden Volksgeistes. So schlug ich es gemeinsam mit dem Bildhauer Christian Behrens in Breslau den Dresdnern vor. Schmitz zog diesen zur Ausfühführung des bildnerischen Teils des Leipziger Siegesdenkmals heran. Andere Architekten warben um seine Mitwirkung.

Bald vollzog sich ein Wandel. Man schaue auf das Bismarckdenkmal in Hamburg, über das der Wettbewerb von 1901 die Entscheidung brachte: Ein Schüler Behrens', Hugo Lederer errang den Sieg: Ein Koloß aufgetürmt aus Steinmassen über breitem Sockel; der Rolandgedanke ins Riesige übertragen. Gewiß ein Gedanke, aus dem Großes sich entwickeln konnte. Aber es war eben Behrens nicht selbst, der ihn durchführte. Kein deutscher Bildhauer ist ihm, dem zu früh Verstorbenen gleich gewesen an Eigenart und Wucht, keiner hat so die Massen zu beherrschen verstanden, keiner war wie er geboren dazu, im Riesigen zu wirken. Wer Rodin feiert, sollte Behrens nicht vergessen: In ihm besaß das deutsche Volk einen Mann von der mächtigsten Unmittelbarkeit des Könnens, einen Künstler für Künstler: denn aus jedem seiner markigen Eingriffe in die Tonmasse spricht ein festes Wollen, ein sicheres Verwirklichen des Einfalles und eine Größe der Flächenbehandlung, die nur die Kleinheit der deutschen Kritik zu übersehen vermochte. Von seiner Jugendzeit an, wo er als Schüler Hähnels seinen Hagen schuf und wo er, freier geworden, die den Jüngling im Kuß aussaugende Sphinx, ein Werk gewaltigster Leidenschaftlichkeit, in die damals noch so matte Kunst hineinstellte, bis in seine letzten Tage hat er mit vollkommenem Vertrauen in die Schlagfertigkeit seiner Formen im höchsten Sinne dekorativ gearbeitet: hochgeschätzt von den Künstlern, denen es gelang, ihm geistig nahe zu kommen; bespöttelt von der Masse, der er keine Zierlichkeiten zu bieten hatte.

Das endende 19. Jahrhundert brachte in fast allen Gebieten der Baukunst starke Umbildungen: Die Erkenntnis, daß der Zweck die Form zu bestimmen habe, wirkte immer tiefer ein; sie führte zunächst zum Ablehnen der Formen, die nur die Angewöhnung, die an anderen Dingen erlernte Gestalt, als schön erscheinen ließ. Man hat sich früher über die Kuppel auf dem Reichstagsgebäude aufgehalten: Tatsächlich handelt es sich



BRUNO SCHMITZ: VÖLKERSCHLACHTDENKMAL BEI LEIPZIG

Perspektivischer Durchschnitt. Nach der Handzeichnung





ALFRED MESSEL: ECKBAU DES WARENHAUSES A. WERTHEIM



um keine Kuppel, sondern um ein Glasdach. Über dem Verwaltungsgebäude der Weltausstellung in Chicago stand eine Kuppel, die über der Wölbung mit einer geraden Linie abschloß. Ich las damals in einer Besprechung des Baues, der europäische Beschauer habe mit gebieterischer Notwendigkeit eine Laterne darauf gewünscht. Nun haben erst seit St. Peter die Kuppeln Laternen. Für ältere Europäer galt die Notwendigkeit nicht; man hatte nicht die Empfindung, daß solcher Abschluß der Kuppellinie nötig sei. Die Erbauer der Agia Sophia in Konstantinopel und des Pantheons in Rom kamen ohne ihn aus. Bernini, der nach Michelangelo Schaffende, empfand aber die Notwendigkeit, dem Pantheon Türme anzufügen. Man nannte sie später seine Eselsohren und brach sie wieder ab. Diese Notwendigkeit ist eben nichts als die Herrschaft eines baulichen Zeitgeistes. Das Reichstaggebäude hat eine Laterne, freilich eine von besonderer Art, meiner Ansicht nach einer der glücklichsten Teile des ganzen Werkes. Sie schließt das Glasdach über dem Sitzungssaal nach oben ab und hebt die Kaiserkrone hoch über diesen empor. Das Glasdach aber hat die Form eines solchen, und zwar scheint es mir sehr geschickt aus der Werkform entwickelt.

Ähnliches leistete A. Messel bei dem Bau des Wertheimschen Geschäftshauses in der Leipziger Straße in Berlin. Er vermied die geschichtlichen Formen. Für die Kunstentwicklung war das minder wichtig als die Tatsache, daß eine nüchterne, einfach und zweckmäßig durchgeführte Anordnung als schön selbst auf die Menge wirkte. Hätte Messel denselben Bau zwanzig Jahre früher errichtet, so würde er allgemein ausgelacht worden sein. Nicht etwa wurden die Beurteilenden seitdem klüger und entstanden größere Künstler; nein, nur die Auffassung dessen, was schön ist, änderte sich: Das Nüchterne von gestern wird zum Geistreichen von morgen; das dem Zwecke Gemäße wurde bald allgemein für schön genommen, da es verständig und das Ergebnis eines schaffenden Gedankens ist.

Immer noch stand die Stilfrage in der Vorderreihe des Kampfes. Aber sie lautete nicht wie Jahrzehnte vorher, ob der gotische oder griechische Stil, die Renaissance oder das Barock in unseren Tagen mit besserem Recht zu verwenden seien; sondern ob man in alten Formen bauen soll, oder ob es Pflicht unserer Zeit sei, sich in neuen Gestaltungen auszudrücken. Die Freude am Alten und die aus ihr zu ziehende Belehrung wurde nicht angefochten; zwei neue Wege wurden gesucht, um die neuzeitige Kunst durch Anlehnung an Altes zu erfrischen: Die Untersuchung bei der Anlage unserer alten Städte maßgebenden Grundsätze in der Plananordnung von Straßen und Plätzen; und das, was man Volkskunst und Heimatkunst nennt.

Ein großer Unterschied besteht darin, ob man von alter Kunst lernen oder ob man sie nachahmen will. Noch ist aus ihr nicht so sehr der letzte Rest ihrer Gedanken herausgesogen, so daß sie Neues nicht mehr zu bieten vermöchte. Von anderen Gesichtspunkten betrachtet, ergibt sie neue willig aufgenommene Anregung. So haben zwei deutsche Baumeister, Camillo Sitte und Karl Henrici, an ihr Beobachtungen gemacht,

die in hohem Grade anregend wirkten, nämlich über die künstlerische Form des alten Städtebaues.

Unter dem Stichwort: Der gerade Weg ist der beste! hat 1859 Ludwig von Förster seinen Stadtplan für die Vergrößerung Wiens geschaffen. Was ihm damals als Aufgabe dargeboten und was an großem Sinn damals geleistet wurde, hat der deutsche Städtebau nicht wieder erreicht. Die Ringstraße blieb in künstlerischer Beziehung das Hauptwerk der Kunst, dank der mächtigen baulichen Aufgaben und der weitreichenden kühnen Voraussicht, mit der der Raum für diese abgemessen wurde: Eine wahrhaft kaiserliche Anordnung. Die Folgezeit hatte im Städtebau mit anderen Bedingungen zu rechnen, mit volkswirtschaftlichen, gesundheitlichen, verkehrstechnischen Angelegenheiten. Die Frage des Grundrißsystems und der geraden Linie trat dabei immer mehr in den Hintergrund. Zunächst aber herrschte die Gerade in den Bauplänen, nach denen sich die Erweiterung der meisten deutschen Städte vollzog. Rechtwinklige Durchschneidungen gerader Straßen bildeten ganze Stadtviertel, das Freilassen eines von diesen Straßen gebildeten Gevierts den Platz, wenn man nicht vorzog, Sternplätze anzulegen. Das ist die Weisheit der amerikanischen Städtebauer; das Ergebnis ist eine unerhörte Öde des Stadtbildes. Die Kunst des Entwurfes bestand darin, daß auf dem Plane das Straßennetz ein hübsches Bild gebe; man liebte sogar symmetrische Anlagen, als sei es ein Gewinn für den Wandernden, wenn man, auf einem Platze gehend, wisse, daß in einiger Entfernung sich ein ähnlicher befindet.

Wie nun jedes Schlagwort, so ist auch das vom geraden Weg sehr anfechtbar! Gelte es, in den Städten eine Wandelbahn von einem Punkt zum andern zu schaffen, so wäre natürlich der gerade Weg zwischen den beiden Punkten der beste, weil kürzeste. So einfach liegt aber die Sache nicht. Es sollen über eine Fläche viele Wege gelegt werden, mittelst derer man von jedem Punkte zu jedem anderen schnell gelangen kann, namentlich aber zwischen den wichtigeren Punkten angemessene Verbindung findet. Dieses Ziel zu erreichen, ist der geschweifte Weg oft der geeignetere. Die aus den Geraden sich ergebende Schachbrettform ist aber sicher verkehrt, wenn sie nicht mit einem System von Diagonalen verbunden ist. Diese Verbindung ergibt aber Sternplätze und dreieckige Häuserviertel. So kam es, daß in neuangelegten Stadtteilen, sobald man sich nicht in den Hauptrichtungen bewegen will, um viele Ecken herum, in Zickzacklinien von einem Ort zum anderen geht.

Es entstand eine Abneigung gegen die Gerade, schon deshalb, weil bisher diese Linie fast allein im Städtebau herrschte und dadurch unsere Städte eintönig machte. Es ist wohl nicht zu leugnen, daß durch die Gerade ein großer künstlerischer Reiz geschaffen werden kann. Sie setzt ein Stück Land in strenger Beziehung zu den Zielpunkten, sie ordnet es diesen unter. Die Könige der Barockzeit wußten sehr gut, warum sie ihre Gärten in gerade Linien teilten: Diese machten das Schloß künstlerisch landbeherrschend. Sie wußten auch im Städtebau diese Grundsätze durchzuführen. Die gerade

Straße ist an sich gleichgültig, künstlerisch nur eine Vorbereitung für das Ziel, wertvoll nur in Beziehung zu diesem. Da uns Menschen die Augen nach vorn stehen, blicken wir, in diesen Straßen wandernd, nur das Ziel. Der Aufwand an Architektur in den Straßenwänden ist im wesentlichen nur für die Gegenüberwohnenden und für die sich Umwendenden vorhanden. Gerade Straßen ohne sehenswertes Ziel oder solche, die so lang sind, daß das Ziel uns ermüdet, ehe wir es erreichen, sind langweilig, mögen sie sonst so großartig sein wie sie wollen.

Die gebogene Straße bietet dagegen dem Auge stets einen Teil der Wandungen, führt ihm diese vor; sie macht, daß man ihre künstlerische Ausschmückung sehen kann. Der hohe schönheitliche Reiz alter Städte beruht auf dieser Anordnung. Durch den ständigen Wechsel des Bildes der Straße wird die Ermüdung ausgeschlossen. Solche Wirkungen zu erzielen, namentlich öffentliche Gebäude alsbald so aufzustellen, daß sie weithin sichtbar wirken, ist namentlich durch Henricis Beispiel, vorzugsweise an seinem Bebauungsplan für München von 1893 angeregt worden.

Erfüllt wurde dann die künstlerische Aufgabe durch gemeinsame Arbeit vieler: Namentlich die Mitwirkung Theodor Fischers an der endgültigen Bearbeitung des Stadtplanes für die neuen Stadtteile Münchens. Er gab dem deutschen Städtebau die Richtung. Nicht war es das Ziel, irgend ein neues Gesetz auf den Schild zu heben, sondern die Planung mit künstlerischem Geist zu durchdringen. Wie nur der Baukünstler alle Bedürfnisse eines Geschäftshauses, eines Schlosses, eines Land- oder Arbeiterhauses in einem Plan zusammenzufassen versteht; wie es Künstlerwerk ist, die Erfordernisse gegeneinander abzuwägen und dem Nützlichen eine ihm angemessene Form zu geben; so kann auch beim Städtebau die Kunst nicht in Widerspruch zu den Anforderungen des Lebens treten: Sie ist Erfüllung aller dieser Anforderungen, oder doch Ausgleich der sich widersprechenden.

Sittes Untersuchung betraf die Gestaltung der Plätze. Seine Forderungen haben sich rasch Bahn gebrochen. Man kann sie dahin erklären, daß die Plätze nicht wie bisher aufzufassen sind als Verkehrsknoten, sondern als Ruhepunkte im Verkehr. Die schlechtesten Plätze sind die Sternplätze: künstliche Schürzungen des Verkehrs, die diesen absichtlich in wirrer Weise durcheinander leiten. Die Märkte alter Städte bilden zumeist treffliche Vorbilder, bei denen die Mitte von selbst verkehrsfrei bleibt, eben weil hier der auf einem Sternplatz undenkbare Marktverkehr in Ruhe abgehalten werden soll. Diese Art Anlage erstrebt man auch heute wieder: die Plätze sollen aber nicht nur ruhig sein, sondern auch ruhig wirken. Daher die Forderung, daß sie durch kräftig ausgebildete Wandungen geschlossen seien, saalartig erscheinen; daß man nicht wie zur offenen Türe heraussehe; daß die Wandungen unter sich in einem guten Verhältnis stehen und namentlich zu einem den Platz beherrschenden Hauptbau. Dieser aber soll nie inmitten des Platzes stehen, wie dies eine bei neuen Kirchen beliebte Anordnung war. Denn damit wird die Platzwirkung vernichtet und der Zugang zum Bau erschwert.

Die Beobachtung, daß die ältere Kunst Kirchen nie oder doch sehr selten frei aufführte, sondern an sie gern andere Bauten anlehnte, hat endlich der Welt klar gemacht, daß die Freilegungen, wie sie an so vielen Domen mit großen Kosten bewerkstelligt wurden, dem zu ehrenden Bau mehr schaden als nützen.

Mehr und mehr entwickelte sich der Städtebau zu einer der wichtigsten Fragen im Leben der Deutschen. Er ist Voraussicht für die Zukunft, eine Mahnung an die immer volksreicher werdenden Gemeinden sich so einzurichten, daß auch die größte Ausdehnung der bebauten Fläche nicht zu einem Verkommen des Wohnwesens führe. Es mehrten sich die Anklagen gegen die Vergangenheit, die sorglos wüste Haufen von Steinen auftürmte nur in dem Gedanken, wie der selbstsüchtige Grundbesitzer und das Vermietgeschäft aus dem bebauten Boden recht großen Gewinn ziehe. Die Überlastung der Hauptstraße mit Verkehr, das Eingreifen des Fahrrades, des Kraftwagens, der Pferdebahn und bald der elektrischen Bahn wies darauf hin, daß Neustraßen dementsprechend einzurichten seien. Die Stadtbahnen, seien es nun diese im Untergrund oder Hochbahnen, wollten berücksichtigt sein, der Bau von Schleusen, die Wasserversorgung und die Ableitung der Abwässer, der Bau von Brücken wollten vorberaten sein. Es kam zu städtebaulichen Wettbewerben, die über das Geschick großer Ortschaften Vorschläge zu machen berufen waren: So in Berlin, München, Düsseldorf, Breslau, Zürich, Köln. Der soziale Gedanke forderte Fürsorge für das Wohnwesen, Abstufung im zu erstellenden Baugelände für das Bauwesen je nach dem Zweck: Hier für das Einfamilienhaus auch des kleinen Mannes, dort für das großstädtische Miethaus, für den Handel, für das Großgewerbe, Freilassen weiter Gebiete als Spielplätze für alt und jung, Rücksichtnahme auf die öffentlichen Bauten, wenngleich in nächster Zeit an deren Errichtung nicht, vielleicht sogar an deren Notwendigkeit nicht zu denken ist. Man mußte die Fluchtgrenzen der großen Verkehrsstraßen festlegen, auch wenn deren Ausführung der Zukunft überlassen blieb. Wenn nur durch Ortsgesetz auf Grund der Planung verhindert werden konnte, was die spätere Durchführung unmöglich machen oder erschweren könnte. Da galt es nicht architektonische Pläne zu schaffen, wohl aber sich eine Vorstellung im Geiste zu bilden, ob die geplanten Straßen und Plätze auch dem Architekten der Zukunft Gelegenheit zu künstlerischen Lösungen böten. So griff der Städtebau über die rein künstlerische Betätigung hinaus, mußte die Wünsche der Volkswirtschaft, der Technik, der Gesundheitslehre in sich verarbeiten, Wissenschaft mit Kunst verbinden. Männern wie Stübben, Bruno Möhring schufen die Grundlagen für den deutschen Städtebau, der immer weiter um sich griff, die Umgebung der Großstadt, namentlich auch die Sitze der Großindustrie als einheitlich zu gestaltendes Gebiet auffaßte, um dem Arbeiter ein ersprießliches Heim, dem Gewerbe eine seinem Bedürfnis entsprechende Stätte und dem Verkehr im Innern und nach außen für die Zukunft ausreichende Bahnen zu schaffen. Mit dem Wachsen der Aufgabe und der Erkenntnis der ihrer Lösung entgegenstehende Schwierigkeiten verschaffte sich der deutsche Städte-

bau das Ansehen als ersten in der Welt, nicht so sehr um seiner künstlerischen, als seiner soziologischen Leistungen, im Kampf gegen die rein künstlerische und daher gedankenärmere Pariser Kunst des großen Straßendurchbruchs und der breiten, eintönigen neuen Boulevards und des nordamerikanischen Schematismus, den nur die rücksichtslose Großmannssucht unterbrach. Die Deutschen führten Sittes Anregungen weiter, indem sie die Geschichte des Städtebaues mit der Absicht erforschten, aus früher Geleistetem zu lernen. Brinckmann tat hierin das Beste.

Den altertümelnden Neigungen, die sich auf Sittes Schrift aufbauten, stellte sich klar die Ansicht entgegen, der Mensch unserer Zeit müßte neuzeitig zu sein den Mut haben, auch in baukünstlerischen Fragen. Das ist der Grundgedanke eines 1896 erschienenen Druckheftes des Wiener Architekten Otto Wagner.

Der Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens müsse das neuzeitige Leben sein. Jedes Neue in der Baukunst sei allmählich aus dem früheren dadurch entstanden, daß neue Bauweise und neue Baustoffe, neue Aufgaben und Anschauungen sich mit den früheren verbanden; also müssen auf der Grundlage älterer Kunst — Wagner wählte hierzu die letzte ihm selbständig erscheinende Form, das Empire — die zeitgenössischen Aufgaben und Ansichten zur Schau gebracht werden. Man müsse dem neuzeitigen Anschauungen Entsprossenen Form zu geben suchen. Er wendet sich gegen jede Altertümelei, auch gegen das Anschmiegen neuer Bauten an alte, gegen die Bestrebungen auf malerische Wirkung. Was durch Wagner und unter seinem Einflusse in Österreich gebaut und entworfen wurde, erregte allgemeine Aufmerksamkeit: Seine Schule hat sich mit Entschiedenheit Raum geschaffen und auf die Erscheinung Wiens, der Städte des alten Österreich, sowie auf Deutschland Einfluß gewonnen. In Wagners Bahnhofsbauten oder in Josef Olbrichs Ausstellungsgebäude für die Sezession und den Entwürfen für Wohnhäuser in Darmstadt, in der künstlerischen Tätigkeit Josef Hofmanns wirkt unverkennbar der Zug nach Größe, der unserer Zeit eigen ist! Das braucht nicht räumliche Größe zu sein. Wie klein stand die Sezession in ihrem strahlenden Weiß und ihrem bescheidenen Gold inmitten der Gewaltsbauten des unwirschen Platzes am Wienfluß! Und wie beherrschte sie ihn doch; wie vorzüglich war der Umriß zu der zurückhaltenden Einzelbildung gestimmt! Die Wirkung des Inneren gehörte hinsichtlich der Stimmung zu den feinsten Schöpfungen der Zeit. Gern gebe ich um diese kleine Perle einer nicht starken, aber nervenfeinen Kunst, viele der absichtlich geistreichen Verneinungen des alten Geschmackes hin. In Wien ist der Putzbau maßgebend, und gewiß ist es daher richtig, die Schauseiten der großen Häuser nicht mit Nachahmungen italienischer Steinformen, mit Quaderungen, Pilastern, Gurtgesimsen zu beleben. Die große, durch Putz zu gliedernde Fläche wird als solche behandelt, nach den Grundsätzen der Flächenmusterung geschmückt; selbst wenn nicht die Farbe, sondern bildnerisches Zierwerk in angetragenem Stuck zur Verwendung kommt. Die neueren Baustoffe werden sachgemäß verwendet. So erscheinen beispielsweise Gesimse, die

aus einem mit Glas bedeckten Eisengerüst bestehen, die also den Vorzug des Schutzes der überdeckten Fläche vor dem Regen mit dem verbinden, daß sie das Licht nicht abhalten. Wagner selbst schmückte einen Monumentalbau, die Sparkasse in Wien, mit Marmorplatten, die durch vernickelte Schließen an der Wandfläche befestigt sind: Also eine einwandfreie Darstellung des Stoffes in einwandfreier Werkform. Eine gewisse Leere kommt aber über diese Bauten: Denn zu der Werkform und zu der Stoff-Offenbarung möchte noch ein drittes kommen: die Erklärung des inneren Zusammenhanges des Ganzen, die gliedernde und beherrschende Form. Viel Geistreiches, viel Reizvolles, namentlich in kleinen Bauten entstand: Die Wagnerschule hat unverkennbar einen selbständigen, scharf umrissenen, deutlich erkennbaren Stil. Es sitzen in ihr Anfänge zu einer neuen Kunst, und diese Anfänge fortzuführen sind tüchtige Kräfte eifrig bemüht. Auch sie kämpfen redlich gegen die Übermenge der Nachtreter, derer, die feine Gedanken verrohen. Und die Baukunst ist ja diesen gegenüber übler dran, als andere Künste: Schlechte Gemälde und Bildnereien verschwinden aus den Ausstellungen, sei es in die Wohnungen Einzelner oder öfter noch in den Werkstätten derer, die sie schufen; ungeschlachte Häuser bleiben an den Straßen stehen, Mit- und Nachwelt zum Ärger. Und je verfeinerter die Wiener Kunst ist, desto peinlicher wirken Entgleisungen, die an anderer Stätte eben mit hingenommen werden.

Vor allem, sagt Wagner, müsse man die Bedürfnisse der Zeit ergründen; denn etwas zum Gebrauch Ungeeignetes könne nie schön sein. Daher müsse im Grundriß auf klare „axeale" und einfache Lösung hingewirkt werden, auf geschlossene Raumeinteilung, Übersichtlichkeit. Auch hiermit kämpft Wagner gegen die malerische Wirkung, wie sie von der hannoverschen Schule ausging, obgleich auch diese die Wahrheit auf ihre Fahne schrieb. Sie fand die Wahrheit darin, daß die Schauseite dem Grundriß und dieser dem wechselnden Bedürfnis sich unterordne. Wagner fand Wahrheit in der planmäßigen Klarheit der Anordnung. Er warf den Andersdenkenden das als Unwahrheit vor, was sie gerade als ihr wahrheitliches Ziel ansahen: Sie passen, sagt er, die innere Gliederung einem begünstigten Gedanken für die Außengestaltung zuliebe an oder bringen ihm Opfer. Er meint also, die Hannoveraner und deren Nachfolger hätten eben nicht aus dem Grundrisse heraus gebaut, wie zu tun sie so laut versicherten. Das nennt er Lüge, während doch die Wahrheit der Leitstern sein müsse. Ob die Gestaltung eines Grundrisses ohne Zwang, ohne Rücksicht auf die Schauseite zu „axealen" Anlagen führe, ist zum mindesten fraglich von dem Augenblicke an, wo in einem Gebäude verschiedenartige Anforderungen zu befriedigen sind. Es sagten daher andere: das, was Wagner als Wahrheit erstrebt, ist das Unkünstlerische, das Nüchterne. Er selbst aber nennt den Kern seiner Wahrheit das neuzeitige Leben und dessen Grundzug die Demokratie. Auch er strebte einer Volkskunst zu und wünschte, daß diese demokratisch sei; denn das ist für ihn soviel wie neuzeitig.

Die Frage wird bei schärferem Erfassen tiefer, als Wagner sie stellt. War die Demo-

kratie der Zug seiner Zeit? Lag in ihr deren Zukunft? Man wird mir verzeihen, wenn ich mir versage, die Antwort hierauf zu geben. Jene Demokratie, die Wagner meint, nämlich die bürgerliche, hatte unter den Jüngeren, wenigstens im Deutschen Reich, nicht eben viel Anhänger. Ich glaube, Wagner stak etwas zu tief in den Ansichten von 1848, um sich für ganz neuzeitig halten zu dürfen. Denn das sind recht alte Ansichten, für die er eintritt. Modern war die Sozialdemokratie, waren die verschiedenen konservativen Parteien mit sozialen Zielen; modern waren die Anarchie und die Bestrebungen der inneren Mission bis zur Heilsarmee; modern waren noch eine Reihe von anderen geistigen Richtungen, so der Individualismus, die Philosophie Nietzsches. Man wird auf der Grundlage, daß man bloß sich für modern, die anderen aber entweder für altmodisch oder irregeleitet erklärt, zu der gewünschten Volkskunst nicht kommen. Ehe man also das Zeitgemäße erstrebt, müßte man tiefer sein Wesen erforschen, als es Wagner tat. Bloß mit der Ansicht, daß es nicht das Alte oder gar daß es Vermeidung des Alten sei, ist wenig erreicht. Die Altertümelei ist doch auch etwas noch nie oder doch nur selten Dagewesenes; jene, die damals betrieben wurde, die wissenschaftlich alles Alte umfassende, ist nur unserer Zeit eigen. Das Nachahmen des Alten war wenigstens bis vor kurzem also eine ganz neuzeitige Tätigkeit.

Jüngsten Ursprunges sind auch die Bestrebungen im Bauwesen, dem bescheidenen Bau bis herab zur Arbeiterwohnung künstlerische Form zu geben. Sie decken sich mit dem Wunsche der Architekten, von dem zu lernen, was unter dem Namen Volkskunst einen wachsendem Einfluß auf das bauliche Schaffen gewann.

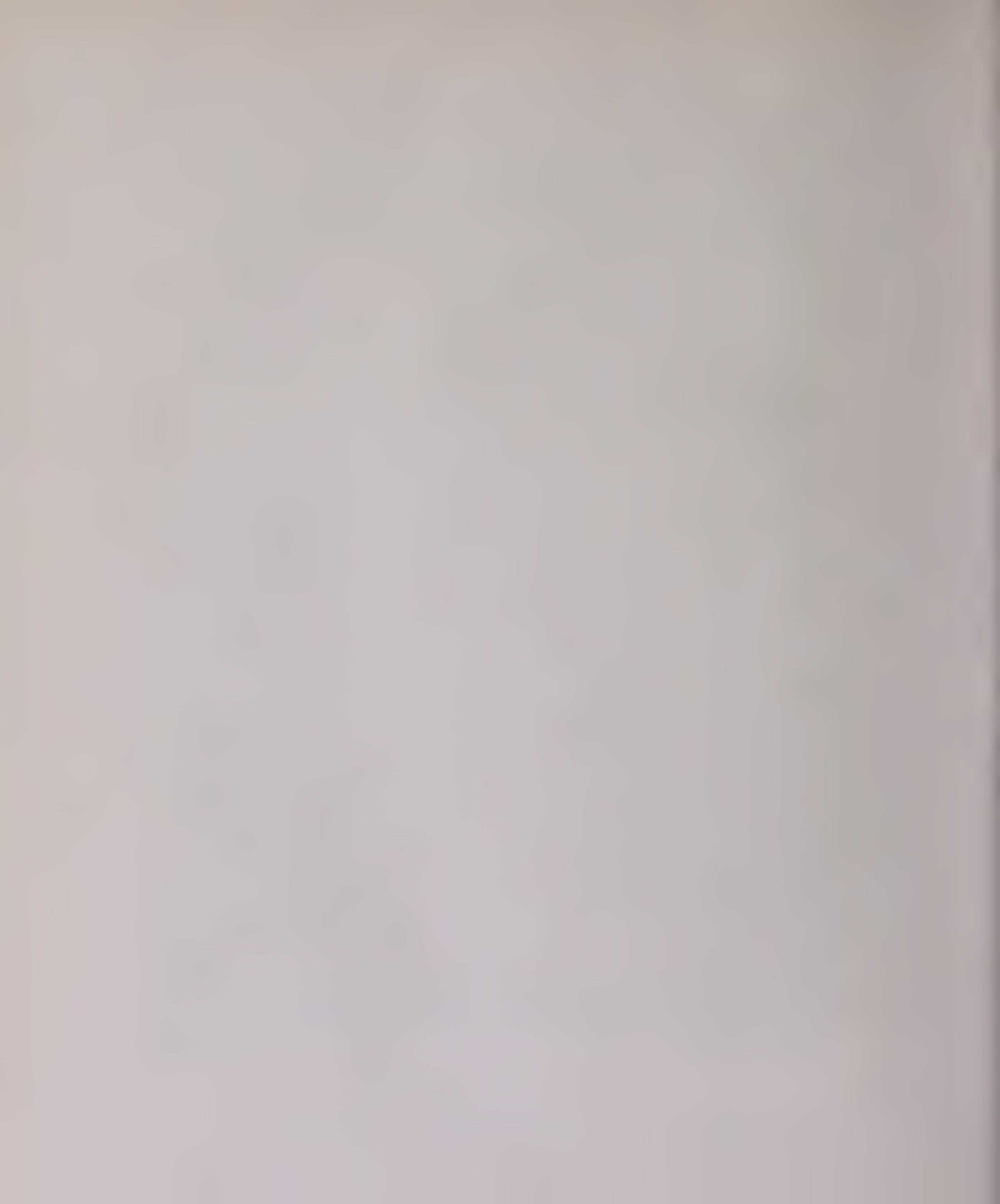
Auch hier ging dem künstlerischen Schaffen die kunstgeschichtliche Forschung voraus. Der Hamburger Architekt Schwindrazheim dürfte der erste gewesen sein, der den Wunsch nach einer solchen Volkskunst in voller Klarheit aussprach. Aber schon vorher wirkten viel gute Vorsätze dahin, den Bauern künstlerisch zu helfen, bei ihnen eine von städtischen Einflüssen tunlichst freie Kunst zu begründen oder bloß zu erhalten. Alois Riegl hat sehr geistreich das Verfängliche dieser Versuche dargestellt. Sowie sich das städtische Geld und der städtische Betrieb in die Volkskunst einmengt, d. h. sowie der Bauer und die Bäuerin nicht bloß für den eigenen Bedarf ihrer Kunsterzeugnisse schaffen, wird die Volkskunst unwiderruflich eine Fabrikkunst werden, mag sie auch noch in der Bauernstube ausgeübt werden: Sie wird zum Hausgewerbe. Dem Bauer aber, dem der Handel die Erzeugnisse der Maschine billiger, als er selbst Waren schaffen kann, bis in den letzten Winkel der Welt zuführt, dem kann der wohlgemeinte Rat der Kunstfreunde, beim Alten zu bleiben, nichts helfen; benutzen doch die Ratgeber selbst die ländlichen Erzeugnisse nicht; auch sie umgeben sich mit ihnen höchstens als mit unnützem Schmuck. Liefern die Städter den Bauern gar noch die Entwürfe für ihre Arbeiten, leiten sie ihn in der Ausführung durch Anwenden verbesserter Werkarten an, so verderben sie die Volkskunst erst vollends. Gegen die Gewalt der Verhältnisse ist nicht anzukämpfen.

Die Volkskunst im örtlichen Bauwesen zu erhalten, war das Bestreben Vieler. Die Vereinigung Berliner Architekten regte 1890 an, daß in ganz Deutschland wie in Österreich und der Schweiz von den Architektenvereinen Aufnahmen der Bauernhäuser gefertigt und der Öffentlichkeit übergeben wurden. Eine höchst wertvolle Stoffsammlung zur Kenntnis deutschen Volkstums, eine sehr erwünschte Ergänzung der vielen Darstellungen der städtischen Kunst aller Zeiten kam somit zustande. Eine große Zahl dem entwerfenden Architekten höchst willkommener traulicher Formgedanken wurde aufgedeckt: So namentlich für den Holzbau. Es wird sich erreichen lassen, daß die am grünen Tisch gemachten, für das alte deutsche Bauernhaus, diese Perle unserer Landschaft, so verderblichen Vorschriften der Baupolizei und Brandversicherung endlich verständigeren Anordnungen weichen; es wird sich eine für das Land passendere Kunst finden lassen, als die von den Zöglingen der Baugewerbeschulen in die Dörfer geschleppte und dort ganz verrohte stilistisch-städtische. Es wird durch die Organisation von Schulen, namentlich der Baugewerkenschulen, sich mit der Zeit in der Masse des Volkes ein besseres Verständnis für die Darbietungen älterer ländlicher Kunst erzielen lassen. Tüchtige Künstler sind bemüht, Musterbauten für das Land auszuführen, Musterpläne zu veröffentlichen. Man erkennt, daß manche durch die falsche Lehre, die den ländlichen Werkmeistern gegeben wurde, verlassene und vergessene Bauart, manche Verwendung heimischer Baustoffe, manche Grundrißanordnungen, manche Gruppierungen nicht nur ein ländlich malerischeres Bild geben als die Zerrbilder der städtischen Villa und des städtischen Fabrikhauses, die unsere Dörfer entstellen; sondern daß sie auch viel zweckmäßiger und billiger sind. Während in den Tälern des Berner Oberlandes, trotz seines riesigen Reisendenverkehrs, die ländliche Baukunst, der dort heimische herrliche Holzbau nie ganz unterbrochen wurde, die alte Werkweise sich dauernd erhielt, galt es in den Industriegebieten, die Kräfte erst wieder heranzubilden, die der Volkskunst erfolgreich dienen können.

Aber all das wäre vergeblich, wenn die ländliche Bauweise nicht auch für die Reichen, die Städter angewendet würde. Nicht so, daß sich der oder jener zum Jux irgendwo ein Bauernhaus baut, daß er seine Töchter dort als Dearndln herumlaufen läßt; sondern dadurch, daß der ganze städtische Wohnhausbau, wenigstens jener der städtischen Landhäuser oder Villen sich dem Volkstümlichen nähert. Ansätze dazu bot vor allem das Abwenden von den Formen des geschichtlichen Stils und die plötzlich auftauchende Erkenntnis von der Bedeutung eines bisher meist stiefmütterlich behandelten Baugliedes, nämlich des Daches. Theodor Fischer dürfte derjenige gewesen sein, der zuerst mit künstlerischem Erfolg auf den Wert des deutschen Daches wies. Was für wunderliche Dachformen waren bisher üblich. Die Zeit des Klassizismus und der Renaissance standen unter dem Einfluß des Südens und seiner flachen Dächer: Je höher die Häuser emporstiegen, desto weniger sah man ihre obere Abdeckung. Man schien sich des Daches fast zu schämen, setzte auf das Hauptgesims eine Brüstung, darauf Bildsäulen oder



SCHILLING & GRÄBNER:
CHRISTUSKIRCHE IN STREHLEN BEI DRESDEN



Ziervasen. Dann kam das französische Dach auf, steile Flächen mit verzierten Graten, schmiedeeisernen Gittern als Bekrönung um den wieder flachen, nicht sichtbaren oberen Teil: Solche häßliche Flächen sind zwar in alter Zeit in Frankreich nie angewendet worden, aber man beruhigte sich mit der Ausrede, daß es eben im städtischen Bauwesen nicht anders gehe. Die deutsche Renaissance hatte wohl ein gutes, wirksames Dach, aber in ihrer Nachbildung versteckte man es tunlichst durch Giebel und Türme, durch Gaupen und anderes Zierwerk. Nun aber wurde das Dach Herr am Bau. Seit man eingesehen hatte, daß die Pilaster und Strebepfeiler, die Kapitäle und Maßwerke nicht die Baukunst ausmachen, sondern daß diese in erster Linie in einer kräftigen und feinen Verteilung der Massen beruht, hat man den maßgebenden Wert einer guten Dachlösung für die ganze Baugruppe erst verstehen gelernt. Und damit kommt von selbst etwas Ländliches in das Bauwesen. Es tritt eine Macht in den Aufbau ein, gegen die alles Zierwerk nicht recht aufkommt. Die Einfachheit der Wandgliederungen ist die Folge der kräftigen Massenentwickelung des Daches. Die Villa erhielt eine andere Gestalt: Sie mahnt nicht mehr an die Burg des Ritters und nicht an den Fürstensitz der italienischen Renaissance; nicht an das Landhaus der Römer und nicht an das Herrenschloß des 16. oder 18. Jahrhunderts. Sie liebäugelt nicht mit der Straße, wie Muthesius sagt, sondern sie gibt sich so bescheiden als möglich. Einst ertrug man es leichter, wenn das Innere des Landhauses eine Enttäuschung dem Äußeren gegenüber bot; nun freute man sich, daß das Äußere schlicht und das Innere wohnlich wirke. Wenigstens war es so bei den Bauherren, deren befestigtes Selbstgefühl ihnen ein Protzen nach außen verbot.

Das Mittelglied bildet das Arbeiterhaus. In dieses Kunst hineinzutragen, ist wohl eine der wichtigsten Aufgaben, die das Bauwesen seither beschäftigten. Längst hat man in Deutschland erkannt, daß nicht die Wohltätigkeit die soziale Frage lösen kann. Auch ein Durchdringen des Volkes mit Kunst wird nicht dadurch erreicht werden, daß man in die Arbeiterwohnungen Nachbildungen von Meisterwerken verteilt: Solchen muß dort erst der Rahmen geschaffen werden im künstlerisch durchgebildeten Heim. Das erschien vor Jahrzehnten noch als ein unerfüllbarer, fast lächerlicher Wunsch. Die Kunst war ein weltfern Hohes, war der Schmuck des Lebens der Auserwählten, Kaviar fürs Volk. Nun, zu Anfang des 20. Jahrhunderts setzte die Bewegung kräftig ein: Das, was eine gesündere Bodenpolitik vorbereitete, was dem Bedürfnis des kleinen Mannes angemessenere Bebauungspläne, was eine seinen Gewohnheiten entsprechende Grundrißbildung leisten können, um ihm nicht ein kostbares und nicht ein billiges, sondern ein preiswertes Wohnen zu gestatten, das wurde jetzt von zahlreichen tüchtigen Architekten angestrebt. Man lernte am alten Bauernhaus; man hoffte, dem Einfamilienhaus wieder den Sieg verschaffen zu können, wie es z. B. in gewissen rheinisch-westfälischen Gegenden dauernd besteht; man versuchte das Wohnen in großen Zinskasernen menschenwürdiger zu gestalten und auch in der Großstadt dem kleinen Mann ein Stück Einblick in die

Natur zu ermöglichen. Welch segensreiche Einrichtung sind beispielsweise jene kleinen Mietgärten vor den großen Städten geworden, zu denen ein Leipziger Wohltäter, Schreber, die Anregung bot. Den Ton gaben großdenkende Industrielle an, vor allem Krupp in Essen. Sie verfolgten einen doppelten Zweck, nämlich dem Arbeiter ein erfreuliches Heim zu schaffen, aber auch ihn damit an das Werk zu binden. Die Sozialdemokratie stellte den zweiten Zweck in den Vordergrund und sah in der Bautätigkeit des Großgewerbes die Absicht, den Arbeiter in seiner Freizügigkeit zu beschränken, ihn zum Kleinrentner werden zu lassen. Proletarier ist ein Mann mit geringem Besitz und geringem Recht im Staate. Konnte man einen, der durch das wohlwollende Entgegenkommen des Fabrikherrn zum Hausbesitzer wurde und der gleiches Wahlrecht mit jenem hatte, noch Proletarier nennen?

Vor allem aber versuchte das Kunstgewerbe andere Wege zu gehen, als sie vor 30, 40 Jahren nötig waren. Damals galt es vor allem, das Können der Vergangenheit, die handwerkliche Tüchtigkeit, die Bearbeitungsarten der Stoffe kennen zu lernen, die im Laufe der Jahrzehnte klassischer Einseitigkeit verloren gegangen waren. Nun kam ein neues Ziel auf. Mit dem Ende der achtziger Jahre meldete sich die Ermüdung an den Stilformen im Kunstgewerbe. Es begannen langsam neue Bestrebungen hervorzutreten. In den 1890er Jahren begannen viele sich gegen die Stilleidenschaften zu stemmen, innerer Ermüdung an dem deutschen Kunstgewerbe nachgebend, zu erkennen, daß nicht der Stil unser Haus schmücke, sobald er uns selbst fremd bliebe; daß der Künstler kein wohnliches Haus schaffen kann, sondern daß der Bewohner selbst, jeder für sich, dieses schaffen müsse; daß es auch hier nicht gelte, eine ideale, sondern eine eigene Einrichtung herzustellen; nicht Schönheit, sondern Erfüllung des Zweckes zu erzeugen. Schaffe dir ein eigenes, deinem Wesen entsprechendes Nest, und es wird dir gefallen; schaffe es in Durchbildung deiner Ansichten über schön und häßlich, und es wird sicher schön werden, wenn in dir die edlen Züge des Menschenherzens obwalten. Nicht die stilistischen Formen machen ein Haus zum Eigenwesen, das sich von der Masse der Mittelmäßigkeit wohltuend unterscheidet, sondern der Gedankeninhalt, der unbemerkbar und doch bestimmend in den Dingen waltet. Der Tischler macht den Tisch; der ist ein unbeseeltes Ding, bis er das Mahl zu tragen gewohnt ist; bis an ihm das Unser täglich Brot gib uns heute! heimisch wurde. Dann erst ist er unser Tisch, das harte Holz hat Sinn, ein Teil unseres Ich hat ihn zu einem bedeutungsvollen Wesen umgeschaffen. Nicht die Raumgestaltung, nicht die Pracht machen das Zimmer schön, sondern seine Beziehung zum Leben.

Sollen wir im Kunstgewerbe stilvoll im Geiste früherer Jahrhunderte fortschaffen? Das war die Frage, die auf aller Einsichtigen Munde lag. Sollen wir eine Kunst der Selbstentäußerung fortsetzen, deren Ziel doch nie ganz erreicht werden kann? Das Nachbilden des Alten in der Absicht, über die Entstehungszeit zu täuschen, muß stets zu Verkehrtheiten führen. Wer das Alte besitzt, wem es in irgend welcher Form überkom-

men ist, der mag sich seines inneren Reichtums in Ehren freuen; wer es aber schaffen will, der ist wie einer, der sich nachträglich Ahnenbilder malen läßt. Nicht geschichtlich, sondern sachlich soll man schaffen. Das Werk, das unter den gegebenen Umständen am treffendsten, entschiedensten den Zweck erreicht, ist das bestgelungene. Stil ist gleichbedeutend mit innerer Zweckmäßigkeit; stilvoll ist, was dem Wesen des Werkes in seiner ganzen Anlage, Ausbildung, Inhalt künstlerisch entspricht; erste Forderung des Stils ist innere Wahrheit; der echte Künstler hat dabei den Blick nach vorwärts, nicht auf alte Formen zu richten. Alles Alte ist ihm nur Unterlage, Vorarbeit. Er schreitet über dies fort, trunkenen Auges nur das leuchtende Bild der Natur vor sich: ihm ist es gleich, über welche einstigen Größen sein Fuß wandelt. Er ist erfüllt vom Geiste seiner Zeit und will diesen durch sein Werk zum Ausdruck bringen. Immer wieder wandelt sich die Zeit und mit ihr ihr Ausdruck, die Kunst. Nur stillstehende Zeiten haben eine stillstehende Kunst. So lange die Herzen der Völker noch schlagen, geht der Weg vorwärts. Es gibt kein Ausruhen, kein Verweilen auf sonnenglänzender, mühsam erreichter Höhe. Der Künstler muß weiter, sein Werk muß aus dem Rahmen des Alten heraus, es muß modern werden, muß die alten Gesetze der Ästhetik durchbrechen!

Das waren 1887, als ich sie drucken ließ, aufrührerische Ansichten. Die Bekämpfung der Stilformen führte zu einem selbständigeren Kunstgewerbe, aber zunächst zu einem solchen der Künstler, nicht zu einem sachlichen Stil. Im Gegenteil, eine neue Kunst kam im Gewerbe auf, die noch weit entschiedener als die alte die Absicht hatte, den Besteller in die Tasche zu stecken und ihn erst dann in seine Zimmer hineinzusetzen, wenn das, was der Künstler für gut hielt, dort verwirklicht war. Man schuf für Ausstellungen ideale Wohnräume und vergaß dabei, daß die Wohnräume für Hinz und Kunz zu schaffen sind, und daß ein vollkommener Wohnraum nur für vollkommene Menschen wohnlich ist. Dem Protzen ein protziges Haus schaffen, bot keine Schwierigkeit, denn auf seine Wünsche Rücksicht zu nehmen, erfordert nur Geschäftssinn, nicht Kunstsinn; um den verschiedenen Ständen, ja den verschiedenen Menschen die geeignete Wohnung zu erstellen, bedarf der Seelenkenntnis, des Vertiefens in das Wesen des Bestellers.

Die Farbe, die in der Malerei sich zu neuem Leben entfaltet hatte, gewann auf das gewerbliche Leben Einfluß. Darstellung der Natur in starker Betonung einzelner ihrer Teile, ein stilisierter Naturalismus und ein naturalistischer Stil wurden zum Stichwort für das, was sich Neue Kunst nannte. Die alten Stilarten waren mit ihrem Latein zu Ende! Jeder Hellsehende ahnte das, auch wenn er nicht den Weg zum Neuen deutlich vor Augen hatte. Der Naturalismus und das Streben nach Selbständigkeit in der Kunst mußten im Gewerbe sich irgendwie niederschlagen. Die Versuche, die Schmuckformen durch Naturnachbildung zu beleben, deren es zu fast allen Zeiten gab, wurden nun in neuem Sinne wieder aufgenommen.

An der Spitze stehen hierbei wieder Otto Runges fernliegende Anfänge. Die Hamburger Kunsthalle erwarb Bilder von ihm, die den Mann auch nach seinem farbigen

Können überraschend beleuchten. Sie erklären erst recht die Bewunderung seiner Zeitgenossen, sie zwangen den Kunstgelehrten, diesen so lange Vergessenen in eine der ersten Reihen der Kunst des 19. Jahrhunderts zu rücken: Es entblüht seinem Pinsel eine Kraft nicht nur der Wahrheit, sondern auch des seeligen Träumens in Farben, die ihn zum Vorboten verjüngten Schaffens machte. Am Anfange des Jahrhunderts sehen wir schon einmal dessen Ziel erreicht! Nicht minder überraschend wirkten Runges Versuche, durch einfache Zusammenstellung von Naturformen eigenartige Muster zu schaffen. Andere, gegen Runge weit Zurückstehende wirkten noch in der Abgeschlossenheit in ähnlichem Sinne fort.

Der Musterzeichner Michael Wentzel war in den fünfziger Jahren ein Anreger nach dieser Art. Er traute sich die Kraft zu, neue Verzierungsformen zu erfinden, die, auf weitere Kreise übertragen, den allgemeinen Geschmack umstimmen sollten. Er wollte nicht nur einzelne Pflanzenbildungen in die allbekannten Gänge und Verbindungen bringen, sondern trachtete neue Anordnungen zu schaffen. Aber so geschickt er war, so vermochte er doch nicht, das Neue freihändig zu erfinden. Andere folgten ihm. R. Krumbholz, gleich jenem in Paris, England und Dresden tätig, strebte in den 1870er Jahren eine neue Stilisierung der Pflanze an, indem er sie in ihre Grundformen zerlegte und diese geometrisch fortentwickelte. Mit den 1890er Jahren wurden solche Bestrebungen häufiger. Das Eindringen der Gotik des 13. Jahrh. unterstützte sie. Man sah, wie diese die Blume frei gebildet, durch Reihungen sie zum schmückenden Bande verwertet, an den Säulenknäufen sie zum Strauß geknüpft hatte. M. Meurer war der erste, der eine tiefgreifende Umgestaltung des Ornaments durch sorgfältiges Eingehen in den Bau der Pflanze erstrebte, in Rom mit Mitteln des preußischen Staates seit etwa 1890 eine Lehranstalt schuf, freilich vorzugsweise theoretisch die Sache behandelnd.

Den entscheidenden Umschwung brachte die Kenntnis der japanischen Kunst. Mit der Mitte der 1880er Jahre drang diese nach Deutschland und begann in die Liebe für Renaissance und Barock Bresche zu legen. Lange vorher hatte sie in England und Frankreich Einfluß erlangt. In Deutschland war es der Hamburger Museumsdirektor Justus Brinckmann, dem die Augen für die Schönheit japanischen Schaffens sich zuerst öffneten. In München nahm Georg Hirth, stets einer der ersten, wo es galt, Neuem sich zu erschließen und ihm den Weg zu ebnen, die Anregung mit Begeisterung auf. Flutartig brach die Bewunderung dann über Deutschland. Mit Staunen sah man jenen ganz neuen Naturalismus in den Schmuckformen, jene völlig veränderte Behandlung des Ornaments nach den Gesetzen einer freien Verteilung über die Fläche. Sie entbehrte völlig der Achse, der Symmetrie; sie widersprach dem Grundgesetze, das nur das stilisierte, nicht aber das naturgetreue Gebilde für den Schmuck verwertet werden dürfe.

Was können wir von den Japanern lernen? fragte damals W. von Seidlitz, einer der besten deutschen Kenner ihrer Kunst. Die Übertreibung in der Nachahmung ihrer Werke, die mit der Erkenntnis ihrer Schönheit hereinbrach, hat sich rasch von selbst

berichtigt. Nachahmung sei ja stets das sicherste Mittel, den Weg zur Kunst zu verfehlen. Gerade die Japaner lehren aufs klarste, worin das Mittel bestehe, eine auf Überlieferung beruhende Kunst, also stilistische Kunst, lebenskräftig zu erhalten: Es ist das stets erneute Arbeiten vor der Natur. Diese Selbständigkeit des Einzelnen den Dingen der Wirklichkeit gegenüber und andererseits die Beschränkung in den darstellenden Mitteln gab ihnen Stil und Freiheit zugleich. Japan lehrte einen erhöhten Kunstsinn: ein besseres Verständnis der unendlich vielartigen Natur. Aber zugleich die Einfachheit; die Darstellung mit wenig Tönen; das Hinwirken auf klare, allgemeine Eindrücke. Die Ornamentik, der Holzschnitt, das Plakat haben sehr viel von ihm gelernt.

Der Idealismus der Jahrhundertmitte hatte im Kunstgewerbe zur „Attrappe" geführt. Schwind hat für Meerschaum einen Pfeifenkopf entworfen, der seiner Zeit viel bewundert wurde. Er bildete die Pfeife als Ofen und setzte ein behagliches Paar Alter auf dessen Bank, machte die Pfeife zum Sittenbild: Schmuck, der nichts erzählt, widersprach dem Sinne seiner Zeit. Die Formen der Baukunst reichten zum Schmuck im Gewerbe nicht aus, so sehr man jeden Schrank zum Tempel, jeden Ofen zum Denkmal hinaufzusteigern trachtete. Dem Idealismus in der hohen Kunst war die Betätigung im Gewerbe versagt, denn dort war Gedankentiefes nicht am Platze. Der Realismus, die Afterkunst im Sinne jener Zeit, hatte hier freien Lauf. Bis die Semper-Pilotysche Zeit erkannte, daß der Schmuck vom Gegenstand getrennt, als Mantel über die Werkform gebreitet werden müsse, daß der Stil im Gewerbe erreicht werde durch Darstellung der Werkform und die Schönheit durch angemessene Ausschmückung dieser.

War durch Wallots Schule selbst in der Baukunst die Gleichgültigkeit gegen die verschiedenen Stile gewachsen, so kam jetzt die Abneigung gegen die Nachahmung irgend eines von ihnen. Japan lehrte nun neue Wege. Man mied jene Pflanzen, die bisher die Anregung geboten hatten, namentlich den Akanthus, der in mehr als zwei Jahrtausenden dem Ornament die eigentliche Haltung gegeben hatte. Man führte dafür heimische Pflanzen ein, schuf neue Reihungen. Japan hat uns seine Waffen, seine Geräte herübergesendet, denen allen die Stilisierung, wie wir sie erstrebten, nämlich das Anheften von Stilformen an die Werkform fehlt; die vielmehr einfach nach Nützlichkeitsgesetzen so gebildet sind, daß der Schmuck in die Form eingedacht erscheint; und doch sind sie unleugbar künstlerisch. Rein naturalistisch, ja sogar voller sinnbildlichen Inhalts, sind sie doch wieder rein schmückend. Darüber ging die ganze Sempersche Stillehre in die Brüche, wie vorher diejenige Böttichers. Es ist kein Zufall, daß die Absage nun rasch auch aus wissenschaftlichen Kreisen erfolgte: Auf einmal fand sich die Formel, durch die dem Herrschen der Tektonik selbst in Berlin ein Ende bereitet wurde. Man fand in der ältesten griechischen Kunst Anklänge an Japan; man sah dort dieselbe Unmittelbarkeit des Empfindens, dieselbe Liebe zur Natur, dieselbe Harmlosigkeit des Schaffens. Die Funde Schliemanns und der übrigen mit dem Spaten arbeitenden Gelehrten führten zu einem neuen Verstehen von Hellas und zur Erkenntnis, daß die griechischen Gestal-

tungen nicht rätselgleiche Formen, Sinnbilder sind, sondern aus Naturgebilden durch Angewöhnung heraus geschaffen wurden. Puchsteins Arbeiten über das Ionische Kapitäl, des Amerikaners Goodyear Untersuchungen über die Herkunft des griechischen Pflanzenornaments, endlich Alois Riegls Grundlegungen zu einer Geschichte des Ornaments wendeten sich gegen jenen Kunstmaterialismus, der jedes Erzeugnis als entstanden aus Rohstoff, Bearbeitungsart und Gebrauchszweck entwickeln wollte. Denn auch dem widersprach die köstliche Grundsatzlosigkeit der Japaner klipp und klar.

Was soll man von einer Kunst denken, die an kleinen Elfenbeindarstellungen von stehenden Menschen auch die Fußsohlen ausbildet? Das hatte selbst das Meißener Porzellan nicht gewagt, nämlich eine Bildnerei zu schaffen, die nicht stehen, sondern in der Hand gehalten werden soll, die man auch von unten zu betrachten berechtigt ist. Und doch ist das unverkennbar Kunst! Die Art, wie in Japan das Wasser plastisch behandelt wird, und sogar noch der Fisch im Wasser, diese malerische Auffassung der Durchdringung der Formen war für den modernen Europäer völlig neu. Wie hätte ein Thorwaldsen einen Fisch im Wasser darstellen sollen? Schon das Wasser allein bot für ihn eine Unmöglichkeit. Noch was Hildebrand über das Relief sagt, steht so im Gegensatz zur japanischen Kunst, daß die Haltlosigkeit auch dieser Lehre als beschränkendes Gesetz nicht weiter zu beweisen ist. Denn hier wurde Kunst geschaffen, die nichts von jenem Gesetz weiß; die ihm so hell und so erfolgreich ins Gesicht lacht, wie nur irgend denkbar; und die doch echte Kunst ist.

Die Kühnheit, mit der in der japanischen Kunst allen Gesetzen der Bildnerei, dem Lessing mitsamt dem Winckelmann, dem Bötticher mitsamt dem Semper Hohn gesprochen, und wie doch eine unleugbare künstlerische Wirkung erzielt wurde, mußte einen Entscheid herbeiführen. Entweder mußte die Liebe für Japan oder es mußte die alte Kunstlehre weichen; beide vertrugen sich schlechterdings nicht miteinander.

Überall begannen die Versuche, in japanischer Weise die Flächen zu behandeln; bis tief in das Illustrationswesen erstreckte sich der befreiende Einfluß des fernsten Osten. Der Handel mit echten Japanwaren nahm immer größeren Umfang an, Zeichner wie Hokusay wurden deutschen Künstlern bekannt und so lieb, als gehörte er zu ihnen. Unvergleichlich ist Japans Einfluß auf alle zeichnenden Künste. Man ahmte die eigentümliche Art nach, mit andeutungsweisen Strichen viel zu sagen: So die Radierer. Man trennte sich von der Bildmäßigkeit der Illustration, um dieser wieder die Sonderart der Zeichnung zu geben. Man lernte wieder den raschen zeichnerischen Einfall schätzen: Wilhelm Busch kam erst recht zur Anerkennung. Will man aber wissen, welche Fortschritte der Realismus mit dem Japanertum der Welt brachte, so tut man gut, die deutschen Witzblätter aufzuschlagen. Das, was die Älteren den Jungen vorwarfen, daß sie nämlich nicht zeichnen können, das wurde glänzend widerlegt. Alle jene Künstler, die Schlittgen, Reinecke, die den Tonschnitt in den Fliegenden Blättern und ähnlichen Zeitschriften aufbrachten, sind einst Genossen Liebermanns und Uhdes gewesen. Welche

Vertiefung in die Form, selbst indem sie den Ton bevorzugten! Da bildeten sich die Kräfte, an denen das deutsche Witzblatt endlich sich aus der Nachahmung Frankreichs und Englands erholte. Der Kladderadatsch hatte einst in Scholz eine große Kraft besessen; ihm gelang es, mit ungefügen Strichen zwar, mit einer gewissen Derbheit des Sehens, doch den Menschen eine sie schlicht umreißende Grundform ihrer Art abzugewinnen. Aber erst in den Zeitschriften Jugend und Simplizissimus wurden die Kräfte vollends frei. Da entwickelte sich die Kunst eines Th. Th. Heine und seiner Genossen: Es hilft nichts, wenn man sich darüber ärgert, welche Dinge der Hohn dieser Künstler trifft: man muß hindurch sehen können durch die Angriffe des Satirikers auf die Kunst des Angriffes. Es kam in die deutsche und besonders in die Münchener Kunst eine Schlagfertigkeit, eine sichere Kraft in der Führung der Griffelhiebe, die jedes Kunstfreundes Staunen erwecken mußte, sei er vielleicht auch selbst der Getroffene; wenn er nur die Bilder mit den Augen der Kunst und nicht mit denen eines parteitüchtigen Moralisten ansah. Gelegentlich kam es in diesen Bildern zu einer Wucht des Ausdruckes, zu einer Gewalt des Erfassens, aus der der Zorn stürmisch herausredete. Da trat gelegentlich eine Sinnlichkeit hervor, die ohne Scheu ihre packende Kraft, ihr girrendes Lachen zeigte. Und auch diese, wie jede echte Empfindung, ist künstlerisch berechtigt. Da feierte die zeichnerische Sicherheit und die Freude an andeutender Schilderung, die untrügliche Wahrheit und die Kühnheit im Anfordernis an die ergänzende Mitarbeit des Beschauers, die Wiedergabe eines Stimmungswertes in wenig leuchtenden Farben ihren Höhepunkt; da ist der Japanismus zu voller Eigenart überwunden.

Aber all dies würde nicht eine so starke Wandlung herbeigeführt haben, wenn es nicht die Farbe gewesen wäre, die vor allem von der alten Form abzog. Die helle, scharfe Farbe der japanischen Seide begann mit dem tiefen, verschwimmenden, ernsten Ton des persischen Wollenteppichs um die Herrschaft im Geschmack auch der Künstler zu ringen; der klare einfache Ton kämpfte mit den verfeinerten und kraftlos erscheinenden Mischungen; die Einfachheit wurde wieder zum Stichwort der dekorativen Malerei.

Die Einführung des altmeisterlichen Tones in die Bilder, wie sie die Pilotyschule bewirkte, stand in unmittelbarem Zusammenhang mit der tiefen Färbung des Ornaments. Die Butzenscheiben waren keine Spielerei: sie waren die notwendige Folge eines Schönheitsempfindens, das im gebrochenen Lichte schwelgte. Die Malerei der Naturalisten brachte die hellen Töne wieder zu Ehren, die bisher ängstlich vermieden worden waren. Die Wände wurden wieder weiß. Die Neue Kunst brachte eine Steigerung der Farbe, die, im hohen Grade entwickelt, der eigentliche Feind des Realismus wurde. Es ist die Böcklinstimmung, die zum Durchbruch kam. Und daher strich ich schon 1885 die Wände meines Arbeitszimmers weiß, den Fußboden, Tische, Schränke und Stühle in Böcklinschem Blau. Seitdem ist das Gestühl sogar in unsern Kirchen dem Geschmackswandel gefolgt. Einst waren sie weiß gestrichen, dann wurden sie dunkelgrün, darauf erhielten sie das, was man Holzfarbe nannte, später wurden sie in „Crême“ gestrichen:

jetzt sind sie oft bunt. Auch das ist ein Teil der Kunstgeschichte; auch das ist ein Stück Rückkehr zur Volkskunst: Denn die Farben, die man für das Gerät wieder verwendete, entlehnte man von alten Truhen und Tischen, von Schränken und Stühlen, die in die volkskundlichen Sammlungen aus den Bauernstuben zusammen getragen wurden.

Die dekorative Malerei, die nun entstand, nahm eine Reihe von Anregungen aus der Mystik: Namentlich die Übertreibung der Farbe, die auf die Modellierung fast ganz verzichtend, das Bild nur in seinen Hauptformen festhielt. Es ist dies eine Art Entkörperung des Gegenstandes, wie die zeichnerische Auffassung früherer Zeit eine Entfärbung mit sich führte. Die Farbe sprach nun in lauten oder zarten Worten; in sie ist der volle Reiz des Ausdrucks gelegt. Diese Farbe war aber nicht mehr die alte, auf Braun gemischte, sondern erreichte eine Kraft und Frische, wie sie uns aus früherer Zeit nicht erhalten ist; wie sie vielleicht nie gehandhabt wurde. Japan ist auch hier der wichtigste Anreger gewesen.

Jedenfalls aber steht ihm die Kunst der Plakate nahe, die Kunst, durch das Bild von weither die Aufmerksamkeit zu erregen. Das ist etwas, was in den Augen der älteren Kunst so ziemlich als der schlimmste Vorwurf galt. Denn das Plakat soll laut in die Menge hinausschreien; es muß daher Form und Farbe übertreiben; es muß mit dem Geschmack der Massen rechnen. Nun ertrugen die Künstler den Vorwurf, solches zu erstreben, mit größter Ruhe. Denn das Entwerfen von Plakaten wurde zu einem Kunstzweig, durch den man Ruhm erwerben konnte. Der Vorgang lehrte, daß die Kunst nicht ein Gesetz habe, sondern daß sie streben soll, so reich und vielartig zu werden, wie die Natur.

Noch 1893 sagte ein englischer Kenner, es müsse als ein kindliches Unternehmen gelten, englische Plakate zu sammeln. Das ist zwar übertrieben, denn schon hatte der Seifensieder Pears durch Millais sich jenen Seifenblasen machenden Jungen malen lassen, der in Farbendruck hunderttausendfach vervielfältigt über die ganze Welt verbreitet wurde. Es fehlte dort wie in Deutschland nicht an Versuchen, die Farbe zu einer Kunst zu verwerten, durch die auf gedruckte Anzeigen die Aufmerksamkeit gelenkt werden soll. Aber es blieb zumeist bei einer Nachahmung der Titelblätter für Bücher im Stil Holbeins und Jost Ammons; bei einer reichen Umrahmungsarchitektur mit dareingestellten Figuren; bei einer Nachahmung der Öl- oder Wasserfarbenmalerei in Steindruck. Seither ist dies anders geworden. Nicht die Franzosen allein haben sich künstlerisch mit der Aufgabe beschäftigt; alle anderen Völker, auch die Deutschen, haben hier eingesetzt: In Dresden entstanden die ersten wirkungsvollen Plakate, die mit wenig schlichten Farben eine kraftvolle und weithin leuchtende Wirkung gaben. Otto Fischers Anschlag für die Handwerksausstellung zu Dresden 1896 war das erste Ergebnis der veränderten Auffassung, übertraf an jener Wirkung, die hier zu erstreben ist, die rein künstlerisch höher stehenden Anzeigen der Münchener Kunstausstellungen: Ein einfacher Gegenstand, der den Blick anlockt und ihn doch auch zum Verweilen zwingt. Gerade

die Verschleierung mancher Einzelheiten als ein Mittel zum Festhalten der Aufmerksamkeit war mit großem Geschick durchgeführt.

Neben den Japanern bereiteten die Engländer, die aus der Schule von William Morris, Burne Jones, Walter Crane u. a. hervorgingen, den Umschwung vor. 1893 begannen namentlich die Berliner Leiter des Kunstgewerbes, Peter Jessen an der Spitze, auf die englische Kunst hinzuweisen. Im Jahre 1892 erschienen Aufsätze über die Britischen Präraffaeliten in Westermanns Monatsheften, bald waren Watts und Maddox Brown, Rossetti und Burne Jones in Deutschland wohlbekannte Künstler geworden, gewann Walter Crane einen tiefen Einfluß auch auf unser Schaffen. Die Kinderbücher von Kate Greenaway drohten Ludwig Richter zu verdrängen. Die englischen Zeitschriften, namentlich der Studio, fanden bei uns zahlreiche Bewunderer und Nachahmer. Der Erfolg der amerikanischen Anregungen, die man von der Weltausstellung in Chicago 1893 mit heimgebracht hatte, wirkte in ihnen nach. Auch die englische Kunst hatte in Japan starke Anlehnungen gemacht: Sie hatte diese mit dem heimischen Mittelalter stilistisch zu vereinen verstanden. In ihren letzten Forderungen aber war sie eine Kunst verfeinerter Handwerklichkeit, und daher eine solche, die auf Stoff und gute Arbeit das höchste Gewicht legte: Sie schritt vom Formenreichtum zur Schlichtheit, von dem Prunken mit der Vielheit an Gebilden zur höchsten Vollendung in ruhiger Sachlichkeit fort. Aber immer noch wies sie auf Stil und wirklich war englischer Stil eine Zeit lang das Stichwort im deutschen Gewerbe. Der neue Leiter des nach glänzenden Erfolgen in tiefen Schlummer verfallenen Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, von Skala, wurde noch 1898 besonders wegen seiner Liebe für englisches Gerät heftig angefeindet. In Berlin setzte Hermann Muthesius, lange Jahre technischer Attaché bei der deutschen Botschaft in London, mit dem Hinweis auf das dort Erlernte seine anregende Tätigkeit ein, zunächst insofern mißverstanden, als man glaubte, ihn für einen Kämpfer für englischen Geschmack ansehen zu sollen: Sein Ziel war aber das Herausbilden eigener deutscher Lebensformen und einer ihnen angemessenen Kunst in gleicher Weise, wie das England gelungen ist.

Diese Liebe für England war wie jene für Japan nur ein Übergang. Als drittes setzten belgische Einflüsse ein, die vorzugsweise durch Henry van de Velde vermittelt wurden. Man wird, sagte dieser, ein einheitliches Zimmer einem untergeordneten und zusammenhanglosen vorziehen und erkennen, daß jedes Zimmer einen Haupt- und Knotenpunkt hat, von dem sein Leben ausstrahlt und dem sich alle anderen Gegenstände darin angliedern und unterordnen müssen. Diesem neuentdeckten Skelett des Zimmers gemäß, fährt er fort, soll man die Einrichtungsgegenstände anordnen, die man fortan als lebende Glieder des Zimmers und der Wohnung empfinden wird.

Van de Velde übergab seinen Gedanken im Herbst 1895 der Öffentlichkeit. Es ist sicher sein eigener. Aber daß er ihn fand, ist nur ein Beweis dafür, daß Gedanken in der Luft liegen. Denn dasselbe entwickelte mir mehrere Jahre vorher Wallot als den

für ihn leitenden Grundsatz, und etwa gleichzeitig Otto March. Und beide waren damals keineswegs so sicher wie der Belgier, daß die Entdeckung in letzter Reihe von ihnen stamme. Sie meinten, daß man sie an alten Bauwerken, namentlich der Spätgotik, und in England häufig machen könne. Es liegen also auch diesem als neu verkündeten Grundsatze in der Raumgestaltung alte Anregungen zugrunde.

Aufrührerischer war das durch van de Velde angeregte verstandesklare Abwenden von den Formen der Vergangenheit. Bevor man nicht, rief er aus, das Gegenwärtige zerstöre, werde die Kunst in neuer Form nicht zum Licht aufsteigen; werde dem Boden der Arbeit die Blume nicht erblühen. Völliges Vergessen der alten Stile ist sein Grundsatz. Das verbrecherische Spiel des Lebens mit dem Tode, wie er jede Renaissance nannte, müsse der Verachtung anheimfallen. Planmäßiges Ausstoßen der alten Stilformen sei das Ziel der neuen Bewegung, sein erster Grundsatz. Neu an ihm war im Grunde nur die Entschiedenheit des Wollens, der absichtliche Bruch mit dem Alten. An den neuen Erzeugnissen war denn auch kein Anklang an vergangene Stile mehr zu finden, das lange Erstrebte war damit auch im Gewerbe erreicht; der tausendfach wiederholte Vorwurf, daß unsere Zeit eigenen Stil nicht besitze, endlich am Schlusse des 19. Jahrhunderts zunichte gemacht! Die Wirkung seines Vorgehens wäre weit stärker gewesen, wenn es sich nicht im wesentlichen auf Weimar, die westfälische Stadt Hagen und auf Ausstellungen beschränkt hätte.

Die neue Verzierungskunst suchte neue Vorbilder, neue Anregungsmittel. Entweder sind dies die Blumen, Pflanzen und Tiere, die meist nur im Umriß gezeichnet, in ihre einfachsten Formen zerlegt wurden; oder es sind einfache Schnörkel, gelegentlich blattartig sich verdickende, vielfach geschwungene Linien, aus denen jetzt die Formen gebildet wurden. Nur der in die Gänge des Linienwerkes und in die Massen gelegte Ausdruck sollte zum Beschauer sprechen. Und er tat dies zweifellos für die, die sich in ihre Sprache einlebten, so sehr das Ganze Fernstehenden lächerlich erscheinen mochte. Ob es möglich sei, durch sachlich sinnlose Linien Vorstellungen zu erwecken, ist meiner Ansicht nach eine müßige Frage. Man hat versucht und in einem gewissen Grade auch gelernt, die Artung eines Menschen aus seinen Schriftzügen zu lesen. Schrift ist im Grunde eine Zeichnung, und die Abweichungen des Einzelnen von der Lehre der Schreibvorlagen eine Äußerung unbewußten Empfindens; wie daher für den Kenner das Mechanische, Bildmäßige, außerhalb des gedanklichen Inhaltes des Wortes Stehende der Handschrift anregend wirkt; so kann durch zeichnerisch beabsichtigte Linienführung von einem auf andere ein Gedanke, eine gemeinsame Empfindung übertragen werden. Es hat also wenig Zweck, über den Sinn der Linien zu streiten; gar keinen, ihnen diesen Sinn abzusprechen. Gelingt es durch sie, Gedanken zu übertragen, werden andere durch sie, sei es dumpf oder klar, angeregt; so werden jene, die es nicht sind, ihnen nicht einreden können, die Anregung sei nicht vorhanden. Die Linie ist ein Mittel für den Ausdruck nicht nur der Gedanken, sondern auch des Ich durch die vom Schriftkundigen

in seiner Weise lesbare Handschrift. Sie redet dort am klarsten, wo sie in der Natur fest eingewurzelten Grund hat, wo man sie als Umriß einer bekannten Form empfindet. Da erscheint sie nicht als Willkür, sondern als innerlich bedingt, als gesetzmäßig. Nach dieser Richtung hat namentlich der Münchner Ästhetiker Lipps der Welt manches Neue und Beherzigenswerte gelehrt: Dort liegt eine Hoffnung, die auf eine Vereinigung von künstlerischem Schaffen und Denken zu gemeinsamem Ziel und Verständnis weist. Der Zug der Zeit ging darauf, die Gesetzmäßigkeit der neu entstandenen Formen zu erweisen; zu erklären, daß die sinnbildliche Sprache der Linie eine allgemein verständliche, eine solche ist, die zu allen Zeiten sprach. Die eine Linie ist hart, die andere weich; eine baucht aus, die andere quillt hervor; sie weckt in uns Erinnerungen an naturbekannte Vorgänge, Beobachtungen und Gefühle. Wir empfinden uns in die Linien hinein, wir bewerten ihre Führung als den Ausdruck eines innerlich notwendigen Zweckes. Ein Ding, das steht, muß einen Fuß haben; und ein Ding, das aufragt, muß einen Kopf haben; was vordringt, muß spitz, was aufhält, zurückweist, breit sein. Man ging dem Umriß, als der einfachsten Formdarstellung nach, der so lange vernachlässigt war; und beobachtete das Zeichnen durch den schlichten „Kontur" kunstwissenschaftlich. Man suchte diesen sprechen zu lassen. Die Wurzel der Tanne schmiegt sich in knorriger Linie an den Felsen: Das ist ein verständlicher Gedanke für den Sockel eines aufstrebenden Gebildes. Man findet die ähnliche knorrig aus- und einspringende, straffe und doch biegsame Linie in der aufgestemmten Pranke des Löwen. Die Linie bedeutet also etwas; sie redet zu dem Kenner der Form; sie kann sich vielleicht deutlicher ausdrücken als die entsprechenden Glieder der alten Stile dies taten. Wie höhnte man, als Jan Toorop, der aus Java stammende Niederländer, mit seinen eigentümlichen Linienträumereien 1893 auf der Münchener Ausstellung erschien. Man hielt sie wieder einmal für den vollendeten Unsinn, für das Ende der Kunst! Man entschuldigte ihn höchstens als Asiaten, als einen europäischem Geistesleben ganz Fremden. Aber wie rasch änderte sich die Lage: Man erkannte, daß er kein Wilder, sondern ein Überfeinerter sei, dessen Träumereien nicht von Unbeholfenheit, sondern von großstädtischer Nervosität ausgehen, dem die Linien Empfindungen wiedergeben: Der Neid fährt in häßlichem Zickzack dahin, während Liebe in schönen Wellen sich ausbreitet; der Friede ist die Rundung; der Streit die scharfe Beugung in der Bewegung. Der Beschauer lernt die Linien verstehen, sie beginnen ihn anzusprechen. Ihre Sinnbildlichkeit läßt sich freilich nicht beweisen, ihre Führung wird ebenso aus Empfindung heraus geschehen müssen wie die musikalische Darlegung eines Empfindungswertes. Es kommt darauf an, daß der Zeichner der Linie feines Gefühl, eine ausdrucksvolle Handschrift, eine vertiefte seelische Erkenntnis der durch die Linie auszudrückenden Kräfte hat. Das ist nun freilich nicht die Sache der Allzuvielen, der ungeheuren Menge jener, die für den Markt des Lebens arbeiten. Eine auf Empfinden gestellte Kunst ist in der Hand der Rohen ein erschreckliches Werkzeug. Hatten diese an den festen Regeln der Stilkunst, an deren Lehrbüchern

und Säulenordnungen bisher einen sicheren Stecken, um sich vor allzuschlimmen Schwankungen in ihrem Schaffen zu sichern, so wurde der „Jugendstil", die auf die Linie gestellte Gerätekunst und später auch Baukunst rasch zum Schrecken aller derer, die in der Linie einen Ausdruck, eine Form der geistigen Mitteilung gesucht hatten. Die ungeheure Wucht, mit der die Massenerzeugung von Werken der Kleinkunst und Architektur einen guten und an sich feinen künstlerischen Gedanken aufgriff und in kurzer Zeit zur Übertreibung zwang — das ist eine schwere Gefahr für jeden Fortschritt. Wohin das Ziel der Führenden auch ausgesteckt wird, immer werden sie mit jenen Auchkönnern zu rechnen haben, die die Hemmungen nicht kennen und die Rennbahn und mit ihr das Ziel geradenwegs überlaufen.

Klärend wirkten fast nur jene sachgemäß ernsteren und sachlicheren Linien und Formen, die der Ingenieur erfand. Am Brückenbau wie am Hausbau hatte das Eisen sich bisher in entlehnte Stilformen einpressen lassen müssen. Nun lernte man wieder den Hammer handhaben, um das Eisen kunstvoll zu schmieden. Aber an Gittern und Gerät hatte man zunächst vom Lehrer, dem alten Gewerbe, auch die Kunstformen übernommen, bald auch die neue auf sie übertragen. Jedoch gab es neue Dinge, für die der alte Formenvorrat nicht ausreichte: Die Maschinen, die großen in der Fabrik, mehr noch die kleinen im Hause, die Nähmaschine, das Fahrrad, all die zahlreichen neuen Geräte, bei denen es dem Techniker darauf ankam, zweckmäßige Formen zu finden. Die Versuche der Gewerbekünstler, sie zu schmücken, mißlangen, weil ein solches Gerät an seinem Leibe unnützen Schmuck nicht verträgt. Die alten Kunstformen erwiesen sich als zu spröde: die neuen Gebrauchsformen waren zu bewegt, zu eigenartig gewunden, um alter Kunstbehandlung sich einzufügen.

Einen kräftigen Widerpart hielt der Kunst der sinnbildlichen Linie zunächst Wien und dann im gewissen Sinne Darmstadt. War van de Velde's Kunstgewerbe zunächst ein solches der Geräte, so das der Wiener ein solches vorzugsweise der Gewebe. Die Fläche neu zu gliedern, mit einfachen Linien, mit bescheiden bewegten Formen einem Webstoff, einer Wand oder selbst einem Hause ein stimmungsvolles, klar dem Beschauer einleuchtendes Ansehen zu geben, das war die hier entscheidende Aufgabe.

Jede Bauform, so lehrte der Führer der Wiener, Otto Wagner, ist aus der Werkform entstanden und nach und nach zur Kunstform geworden; daher müssen neue Werkformen auch neue Kunstformen gebären. Die Fülle der neuen Anforderungen muß einen neuen Stil schaffen; daher ist es auch Aufgabe des Baukünstlers, aus der Werkform die Kunstform zu entwickeln. Das Werk des nur rechnerisch tätigen Ingenieurs wirkt unkünstlerisch, der Baukünstler muß die Form verständlich machen durch Kunst. Diese Ansicht Wagners, die sich natürlich auch auf das Kunstgewerbe bezieht, wurde mit Recht zurückgewiesen. Denn die Baukunst war bisher unfähig, die Formen der eisernen Brücke, der eisernen Halle verständlich zu machen, ebenso wie das Kunstgewerbe das Automobil und den Schlittschuh nicht künstlerisch zu erläutern verstand.

Van de Velde rühmte sich, logisch, mathematisch zu arbeiten; das heißt, sich völlig beherrschen zu lassen von den Anforderungen des Baues, des Stoffes und der Verwendung des Gegenstandes. Die Form der Kurbelstange einer Maschine ist logisch richtig, durch die Rechnung des Ingenieurs festgelegt. Ihre Form ist mithin das Ergebnis einer modernen, wissenschaftlich begründeten Kunst. Hierin sah man einen gangbaren Weg, das Urteil über die Richtigkeit der Formen nicht auf die schwanke Grundlage des stilistisch Schönen, sondern auf die des statischen Beweises zu stellen.

Es ist aber nicht richtig, wie man annahm, daß der Ingenieur seine Formen rechnerisch finde: Seine Tätigkeit setzt zunächst als durchaus künstlerisch ein. Er entwirft seine Gebilde aus dem Empfinden für deren innere Notwendigkeit und sucht in der Rechnung lediglich die Bestätigung, die Probe für seinen Entwurf. Er ist nicht minder Baumeister als der sich Architekt Nennende. Er arbeitet wie jener aus einem inneren Gesichte heraus. Nicht die Begabung für Mathematik, sondern eine besondere Form des Künstlertums macht ihn zum großen Entdecker in seinem Schaffensgebiete. Durch ihre innere Notwendigkeit, durch die Gewalt der aus ihnen sprechenden sachlichen Wahrheit überwältigen uns seine Schöpfungen, so daß wir uns gezwungen sehen, ihr Wesen zu begreifen und zu würdigen. Damit schafft er Werke der Kunst, nicht solche der Wissenschaft.

Als auf Ausstellungen in München und in Dresden 1897 die Neue Kunst im Gewerbe hervortrat, „kristallisierter Zeitgeist", wie es damals hieß, glaubten wohl wenige, daß diese so sonderbar dreinschauende Art rasch den Sieg erringen würde. Neue Richtungen siegen immer! Die hohe Vollendung, mit der Franz Stuck und Emanuel Seidl auf Ausstellungen und im eigenen Heim die durch die Erkenntnis hellenischer Frühkunst bereicherte Antike wieder zu beleben suchten, deutete schon auf einen inneren Umschwung. Sie waren formal wohl die alten, in der Stimmung verjüngten sie sich. Ein neues Geschlecht von Künstlern nahm im Kunstgewerbe die Führung, Eckmann, Obrist, Riemerschmid und so viele andere: Sie traten mit neuen Formen hervor. Der nun herrschend gewordene Gedanke, allein durch die Werkform, nicht mehr durch schmückende Absicht, sondern durch Ausgestaltung der Schaffensbedingungen sich bestimmen zu lassen, war nicht neu; in mancher Beziehung, namentlich hinsichtlich der Behandlung der Werkstoffe nach ihren eigenen Anforderungen war er früher und schärfer von dem Hannoveraner Oppler gefaßt worden; aber hinsichtlich der künstlerischen Kraft und namentlich hinsichtlich der damals nicht erstrebten stilistischen Freiheit wurde die Neue Kunst selbständiger als alle älteren Versuche. Als Merksteine der Entwicklung seien hervorgehoben: Die Darmstädter Ausstellung 1901 und die Dresdner Kunstgewerbeausstellung 1906. Es waren dies die Prüfsteine des Neuen, zunächst der Versuch einiger Weniger, dann anwachsend einer immer größeren Schar von gemeinsam und doch grundverschieden Arbeitenden. Ein Dokument deutscher Kunst nannte sich die Ausstellung, die unter

dem Schutz des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt entstand. Eine Anzahl von Künstlern seiner Wahl, nach Herkunft und Schaffensart keineswegs zusammengestimmter Männer vereinte sich in der Absicht nach rein künstlerischen Gesichtspunkten hergestellter Wohnhäuser zu zeigen, wie sie sich ein bürgerliches Heim schönheitlich durchbildet denken. Nicht Reichtum an Schmuck und Stoff im Einzelwerke sollte gezeigt werden, sondern durch welche Mittel es möglich sei, einen Wohnraum zum Kunstwerk zu erheben, ein ganzes Haus und damit das Leben in ihm zu einer schönheitlichen Leistung zu steigern. Ähnliches hatten die Architekten in so manchem Bau für Bemittelte versucht, indem sie ihn bis zur letzten Einzelheit künstlerisch und einheitlich durchbildeten. Nun sollte das durch Neue Kunst, durch ein bewußtes Ablehnen alles Nachbildens geschehen. Das erschien erst möglich, seit die Kunstleistung im Gewerbe nicht mehr vorzugsweise auf die schönheitliche Ausgestaltung des einzelnen Gegenstandes, sondern auf die gesamte Raumwirkung bezogen wurde; seit also die Durchbildung der Raumkunst das eigentliche Ziel der Schaffenden wurde. Und in dieser war es nicht der Aufbau und noch viel weniger der Schmuck des Einzelstückes, auf dem der entscheidende Wert lag, sondern die Gesamtstimmung, wie sie sich aus der Einzelform, der rechten Verteilung der schmückenden Teile und der einheitlichen Behandlung der Farbe ergibt. Aus sich selbst heraus wollten die Künstler, jeder sein Eigenheim, entwickeln. Die vom Zwecke gegebene Form sollte reden, nicht der angefügte Schmuck. Was da Männer wie Olbrich, Peter Behrens, Habich und andere in Darmstadt schufen, rief manchen Widerspruch hervor: Waren es doch teilweise Maler und Bildhauer, die sich hier zum ersten Male im Bauen versuchten. Manches erschien gequält, manches als Verirrung. Aber es war doch ein Strich unter die Rechnung gemacht, die Summe einer Reihe von Einzelleistungen gezogen, und es konnte nun ein neues Blatt im Buche der Raumkunst aufgeschlagen werden.

Daß dies nicht leer blieb, dafür sorgte die gemeinsame Arbeit aller Kunststädte. In so manchem Ort, in dem bisher wenig Sinn für das Mitarbeiten geherrscht hatte, erwachte ein frischer Geist. Was die folgenden Jahre erreicht hatten, das brachte die Dresdner Heerschau von 1906 zusammen. Sie zeigte zunächst eines: Das erfolgreiche Streben, wieder einfach zu werden, von falschem Prunk sich frei zu machen; sie lehrte, daß man nicht nötig habe, alte Stile nachzuahmen, um den verschiedenartigsten Raumstimmungen gerecht zu werden; daß es möglich sei, einheitliche, wohnliche, bescheidene wie reiche, unmittelbar aus dem Zweck entwickelte Innenräume zu gestalten. Auch hier sind mancherlei Entgleisungen mit untergelaufen; war manches, an dem man die Anstrengung des Modernseins spürte; manches, was gekünstelt, gesucht erschien. Aber doch war im Ganzen ein einheitlicher Zug: Es zeigten sich die Merkzeichen eines erwachenden neuzeitigen Stiles, wenn man unter dem Stil den Ausdruck des künstlerischen Empfindens einer Zeit und eines Volkes versteht. Die Ausstellungen von St. Louis, Turin, Brüssel und Paris lehrten, daß Deutschland sich in seiner Stilentwicklung selbständig

gemacht habe. Französische, belgische, englische, amerikanische Anregungen wurden nicht abgeleugnet, aber das Ergebnis war doch die Befreiung vom Vorbild; der Wandel aus sich selbst heraus; wieder eine Kunst aus Eigenem.

Die Hebung des gesamten geistigen Lebens wurde als Vorbedingung einer neuen Kunst immer entschiedener gefordert. In Kunst zu leben, nicht sie als ein zur Not überflüssiges Gut anzusehen, galt nun als Stichwort. Die Künstler griffen zur Feder: Hermann Obrist zeigte dem deutschen Volk für sein Dasein neue künstlerische Möglichkeiten: er lehrte, sich ganz der Kunst hinzugeben und auf allen falschen Schein zu verzichten; er wies darauf hin, wie reich noch die Biedermeierzeit an vornehmem Behagen war, wie in Zimmer und Garten, in Kleinstadt und Dorf noch eine trauliche Kunst zu finden sei, die durch das Protzenwesen moderner Afterkunst in den Winkel geschoben worden sei. Hermann Muthesius lehrte, indem er Stilarchitektur und Baukunst in scharfem Gegensatz gegenüber stellte, daß es nicht nur möglich sei, ohne die überkommenen und durch tausendfältige Wiederholung stumpf gewordenen Stilformen auszukommen, sondern daß es Pflicht sei, sie zu überwinden. Otto March unterschied zwischen Architekten und Architekturmachern.

Es bedurfte kaum noch des Antriebes: Mehr und mehr suchen die Künstler zum Schrecken der Dekorateure, Möbleure, Kunstanstalten und anderer Kunstverschleißer, selbst die Herstellung dessen in die Hand zu nehmen, was sie entwarfen. Werkstätten wie die Münchner, an deren Spitze Bruno Paul stand, wie die Dresdner, deren geistiger Leiter Richard Riemerschmid war, Bildnerschulen wie die des Karl Groß in Dresden und zahlreiche nun auch vom Staate geförderte Lehranstalten des Handwerkes waren bestrebt, nicht nur das Einzelwerk zur Vollendung zu bringen, sondern auch der Menge des Volks Hilfe nach künstlerischer Richtung zu bringen. Die Massenherstellung durch die Fabrik kann nicht mehr bekämpft werden; es wäre Torheit, sich mit der gewerblichen Entwicklung unsrer Zeit in Widerspruch setzen zu wollen. Die Maschine muß lernen, bei der Herstellung des Schönen zu helfen; sie muß ein Mittel zum Durchdringen der Massen mit Kunst werden; sie muß das Volk mit gutgeformten, das Auge beruhigenden, den Sinn festhaltenden und damit das häusliche Dasein vertiefenden Geräten und Räumen versorgen. Man forderte gute, handwerklich oder maschinell einwandfreie Arbeit als Grundbedingung für jedes schönheitliche Schaffen. Die zuverlässige, einwandfreie Arbeit sichert dem Massenerzeugnis den Markt. Mit dem gewaltigen Wachstum der Ausfuhr deutscher Gewerbewaren wuchs der Einfluß der Fabrik auf die Erzeugung, die Erkenntnis des Wertes der Beschaffenheit, der „Qualität" des einzelnen Gegenstandes. Der Aufruf an alle Beteiligten, nur das wirklich Beste an den Markt zu bringen, führte zur Gründung des „Werkbundes", der sich zur Aufgabe machte, das Gewissen des Gewerbes zu stärken und wach zu halten.

Dem deutschen Volke kam zum Bewußtsein, was es im 19. Jahrhundert verloren hatte. Auf der einen Seite drängte die junge Schar vorwärts zu neuen Gebilden; auf der ande-

ren Seite wies man hin auf jene, die es vor nicht zu langer Zeit noch besaß. Paul Schultze-Naumburg hat sich das Verdienst erworben, durch geschickte Gegenüberstellung alter und stilvoller neuer Werke die Häßlichkeit, das Protzentum und die sachliche Nichtigkeit der angeblich im Geiste der Alten gehaltenen Erzeugnisse zu erklären: Im Garten und auf den Straßen, in Tracht und Gerät wies er auf die künstlerischen Roheiten hin, die der moderne Mensch sich auf Schritt und Tritt bieten läßt, ohne daran zu denken, daß sie nicht nötig sind: daß das Schöne nicht im Aufputz liegt, sondern in der sachgemäß verständigen Lösung jeder Einzelaufgabe. So auch die reinen Nützlichkeitsbauten schön zu gestalten, und zwar ohne Erhöhung der Kosten, das ist das Ziel einer verjüngten Volkskunst.

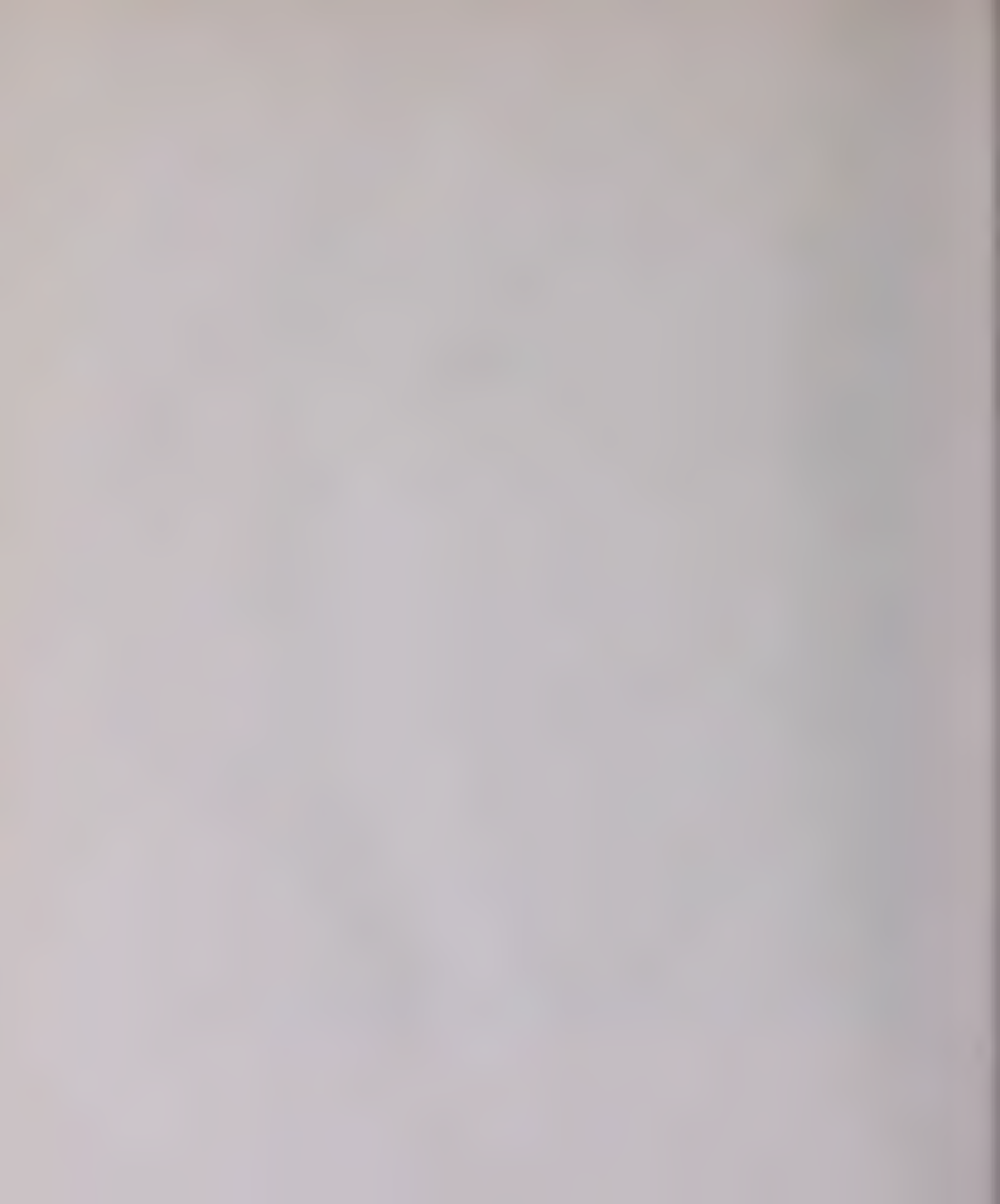
Alfred Lichtwark, der Leiter der Hamburger Kunsthalle, strebte planmäßig eine solche Volkskunst an. Als Kritiker von jeher einer der wenigen, die sich vor dem Neuen selbst prüften, statt dies kühl abzulehnen, ist er als öffentlicher Lehrer in der Kunst des Selbsterziehens zum Verständnis modernen Schaffens aufgetreten. Eifrig bemühte er sich für die Liebhaberkünste, die Photographie, um durch diese wieder auf das Sehen von Bildern im Leben hinzuleiten. Die einfachsten Dinge, wie den Blumenstrauß, die Gestaltung der Fenster und Türen im Wohnhaus, nahm er zum Vorwand belehrender Betrachtungen, ebenso wie die feinsten Erzeugnisse des Medaillenwesens sich seiner besonderen Fürsorge erfreuten. In den Sammlungen anderer Städte zeigten sich ähnliche Regungen.

Die Photographie begann sich zu regen. Einst fürchtete man, sie werde die Kunst durch Realismus überwinden, sie ersetzen! Von Liebhabern und Berufsphotographen wurden jetzt Aufnahmen hergestellt, die den umgekehrten Weg zeigen: Sorgfältig suchten die Photographen von der Naturabbildung, wie sie der Apparat ohne weiteres gibt, zu einem malerischen Gestalten des Gegenstandes zu gelangen, ihr Gewerbe zur Kunst zu erheben. Der Maler benutzte wohl gelegentlich die Photographie als Unterlage bei seiner Arbeit, sie lehrte ihm Sachlichkeit im Beobachten, er trachtete jedoch über das photographisch Undarstellbare hinaus in die Stimmung einzudringen. Nun aber folgte ihm der Photograph auf sein Gebiet, er brachte auf seinen Platten Bilder zuwege, von denen man glauben könnte, sie seien nach der Leinwand, nicht nach der Natur aufgenommen. Er zwingt in seinen Kasten den Malergeist hinein und läßt diesen in der Natur menschlich Empfundenes finden. Das Übergewicht der Kunst über die Maschine war somit festgestellt. Diese scheint berufen, die Wahrheit künstlerischer Gesichte zu bestätigen: Der Maler malt nicht Photographien, sondern die Photographie bringt Gemälde hervor, setzt ihre unkünstlerische Genauigkeit beiseite, um Stimmung zu erzeugen.

Lebhaft zeigte sich das Streben, gute Kunst den Volksmassen zugänglich zu machen. An der verdienstvollen Zeitschrift für bildende Kunst, die in Leipzig bei E. A. Seemann seit 1865 erscheint, läßt sich der Wandel verfolgen. Einst ein kunstgeschicht-



CHRISTIAN BEHRENS: RELIEF AM SCHLACHTENDENKMAL IN LEIPZIG



lich wissenschaftliches Blatt hat sie die modern künstlerische Seite zu bevorzugen begonnen. In dieser Richtung hat sie Wettbewerb gefunden. Die reich mit Bildern versehenen Zeitschriften Bruckmannschen und Hanfstänglschen Verlags in München, von Alexander Koch in Darmstadt und so viele andere mehr haben sich fast ausschließlich der Behandlung moderner Kunst zugewendet. Gleiche Umwandlungen kann man an Zeitschriften von allgemein bildendem Inhalt beobachten, so an den Westermannschen Monatsheften: Klar und deutlich ergab sich die Erkenntnis bei Männern, deren Aufgabe ist, dem Volksbedürfnis die Hand auf den Puls zu legen, daß er weniger um der Wissenschaft und mehr um der Kunst willen schlägt.

Einst hoffte man, wenn erst durch die billigeren Vervielfältigungsarten die Kunst in breite Volksmengen eindringe, daß diese dann für das Beste empfänglich werden würden. In rascher Folge hatten die vervielfältigenden Künste neue Gestalt angenommen. Als die Königin unter ihnen galt der Linienstich. Die Meister, die ins 19. Jahrhundert die Kunst des 18. retteten, wurden allgemein als Führer verehrt. In Deutschland gab es tüchtige Fortsetzer dieser Kunst, in der der Stecher jahrzehntelang mit Bienenfleiß Linie an Linie bauen mußte, um einen ruhigen, großen Eindruck zu schaffen. Doch blieb der Schweiß, die Umständlichkeit der ganzen Kunstart immer an den Blättern hängen. Wohl feierte man diesen Kupferstich als hohe Kunst: Mandel erhielt den Orden pour le mérite, die höchste Auszeichnung, die man einem Künstler geben konnte. Aber unter sich nahmen die Künstler den Stecher doch immer als halb. Er stand zum Maler wie der Schauspieler zum Dichter; ja er stand infolge der schweren Handwerklichkeit seiner Kunst noch tiefer.

Dem Linienstich wurde schon zu Anfang des 19. Jahrhunderts das Leben recht sauer gemacht. In seine Aufgabe, das Wiedergeben von Bildern, pfuschten alle möglichen Künste hinein. Der Stahlstich war einer seiner ersten Gegner: Er diente dem Massenvertrieb. Die Lithographie, die rascher, billiger arbeitete und für gewisse Zwecke auch künstlerischer, folgte. So hat sie im Bildnis Ausgezeichnetes geleistet, das inzwischen wieder seine Wiederauferstehung in den Kunstsammlungen feierte. Sie verlor aber bald ihr wichtigstes Gebiet an die Photographie, die noch billiger und ganz mechanisch arbeitete. Deren Kinder, Lichtdruck, Heliogravüre, Zinkätzung und wie sie sonst heißen, haben die alten Mitbewerber vollends verdrängt. Im Stich war der Vermittler zwischen dem ursprünglichen Bilde und dem Beschauer ein Mensch, sein Auge, seine Hand; im photographischen Verfahren ist's eine Maschine. Man wird nicht leicht ihre Erzeugnisse sammeln, wie man Stiche sammelt, das heißt, nicht wegen des Gegenstandes, sondern wegen der Darstellung. Wo aber der Gegenstand, wo das wiederzugebende Bild die Hauptsache ist, wird heute kein Mensch mehr zur Übertragung auf eine Platte durch Künstlerhand raten. Der Gelehrte wie der Kunstfreund wird die unzweifelhafte Treue der Maschine der geistvollsten Übertragung durch den Künstler vorziehen, es sei denn er suche den Geist des Stechers als selbständigen Künstler zu erfassen.

Daneben blühte der Holzschnitt. Ludwig Richter zeichnete für ihn in einer noch ganz von den Engländern abhängigen Behandlung: Es ging dabei nicht ohne eine gewisse Ziererei ab. Die Schatten wurden zu tief, das Licht zu breit gestaltet; Notbehelfe aller Art mußten herangezogen werden. Der Befreier war Menzel, der in den Ton größeren Reichtum, in die Zeichnung größere Beweglichkeit brachte. Aber mit den sechziger Jahren blieb der Holzschnitt in Deutschland stehen. Er suchte mit dem Kupferstich durch Verfeinerung seiner Werkzeuge, durch weichere Darstellung der Tonwerte zu wetteifern, verfiel mehr und mehr in Handwerklichkeit. Träger der Holzschnittkunst dieser Zeit waren die Münchner Bilderbogen und die Fliegenden Blätter. Das Beste in ihnen sind die Übertragungen von Zeichnungen, besonders solche heiterer Art. Was Wilhelm Busch, was Adolf Oberländer hier schufen, wird dem deutschen Volke unvergessen bleiben. Erst mit den siebziger Jahren begann die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien neue Anregungen zu geben.

Die Radierung wurde stets von Künstlern betrieben, teils mit der Absicht, skizzenhafte Wirkungen zu erzielen, teils mit der, dem Kupferstich sich zu nähern. Die ältere Realistenschule, namentlich die Stecher der Ansichten, wie sie Reisende als Andenken kauften, der Trachtenbilder, Johann Adam Klein, J. Chr. Erhard, K. Schütz und andere waren hier Vermittler des aus dem 18. Jahrhundert Stammenden, Ludwig Richter, Schwind und andere hielten die Überlieferung in bescheidener Tätigkeit aufrecht. Die siebziger und achtziger Jahre brachten dann neue Versuche, um durch die Radierung und ihre frischere Behandlungsart den Linienstich in der Wiedergabe von Bildern zu übertreffen: Peter Halm, W. Hecht, William Unger, Karl Köpping und viele andere suchten hierin ihr Ziel. Sie bildeten die Technik wieder heran, damit sie vielerlei Aufgaben zu erfüllen stark genug werde. Der alte Linienstich aber fand ein rasches, klanglos verlaufendes Ende.

Stauffer und Klinger schlugen neue Wege ein. Klinger benutzte die Radierung anfangs zum Nachbilden Böcklinscher Werke, früh aber schuf er in dieser Kunstart Eigenes. Darin war ihm Stauffer vorausgegangen, indem er sich mit der Platte nicht vor ein Bild, sondern vor die Natur begab und nun mit der Hilfe verschiedenartiger Darstellungsweisen dieser so dicht als möglich zu Leibe ging. Er sah vor allem die Form der Dinge. Trotzdem wirken seine Blätter in hohem Grade farbig, sind sie nicht bloß zeichnerisch-plastisch, sondern malerisch empfunden. Hierin mahnt Stauffer wie Klinger vielfach an die Frühzeit des 19. Jahrhunderts. Man sehe wie tief sich beide in die Einzelheiten versenkten, wie sie den Baumschlag darstellten: Jedes Blatt, jede Rippe im Blatt, wie dies hundert Jahre früher Olivier und Schnorr von Carolsfeld mit gleicher Liebe taten. Klinger zeichnete nun alsbald auf die Platte, statt einen fremden Entwurf auf diese zu übertragen; er mischte Linienstich mit Radierung, Schwarzkunst mit Steindruck, während man bisher einen gewissen Stolz darein setzte, sie ängstlich zu trennen; er wollte nicht nur die Gedanken in eindringlicher Form vorführen, sondern

auch den Raum darstellen in allen seinen Werten und Tiefen. Ja er wählte oft räumlich größere Gedanken für die Radierung, als für seine Bilder.

Eine Fülle neuer Erfindungen halfen die Ausdrucksmittel mehren und stärken. Wie es der Photographie gelang, durch das Rasterverfahren in den Buchdruck einzudringen, indem sie an Stelle des Tonschnittes nun auf mechanischem Wege Halbtöne im Schwarzweißdruck herzustellen lehrte; wie sie dann weiter zur mechanischen Wiedergabe der Farbe fortschritt und im Dreifarbendruck die volle Bildwirkung in Massenerzeugung hervorbrachte; so gelang es diesen billigen Vervielfältigungsmitteln gute Nachahmungen von Kunstwerken in bisher unbekannter Menge unter das Volk zu werfen. Die Kunstgeschichte wurde nun erst zu einer Wissenschaft, in die einen Einblick zu haben, jeder Gebildete ein Bedürfnis fühlte, der Anschauungsunterricht zu einem Volksbildungsmittel: Man vergleiche das, was Lübkes volkstümliche Bücher in zahlreichen großen Auflagen seit der Mitte des Jahrhunderts dem Leser und Beschauer als Wiedergaben von Kunstwerken darboten mit der Menge und verbesserten Form der Lehrmittel, die der Buchhandel nun auf den Markt brachte. Man betrachte auch die meisterhaften Wiedergaben der besten Kunstwerke aller Zeiten, die die Gravüre für Preise in den Handel einführte, die bescheiden sind gegen das, was ein guter Stich kostete. Gute Nachbildungen der vornehmsten Erzeugnisse aller Zeiten wurden jedermann zugänglich, auch wenn seine Mittel nicht groß sind.

Damit war der Kunst ein breiterer Boden geschaffen. Aber gerade weil solche Nachbildungen jedermann haben kann, weil die Zeitschriften sie zu Tausenden verbreiten, mußte dem Kunstfreunde Besonderes geboten werden. Da entstanden allerort Werkarten, um Einzeldrucke zu erzeugen, Mittel, einen malerischen Gedanken rasch zu verwirklichen, einer Stimmung durch Weniges zum Ausdruck zu verhelfen. Es ist ein besonderer Abschnitt der neueren Kunst, ein neues eigenartiges Leben, das sich in Hunderten von Einzelheiten auftut. Welche Fülle ist beispielsweise in der neu belebten Liebe zu Ex libris entwickelt worden; wie viel des Eigenartigen erforderte die künstlerische Buchausstattung; welch eigenartige Wege wandelte das Illustrationswesen bis zu der Freude an geschriebenen Büchern, an Druckschriften, die Künstlerhand entwarf und an zahllosen Dingen, die man bisher in ihrer überkommenen Form mit hingenommen hatte, ohne an einen besonderen Aufwand von Geschmack und künstlerischem Sinn dabei zu denken. Kaum gab es eine frühere Zeit, in der jeder so viel Kunst sah; in der wenigstens jeder so viel Kunst sehen konnte, wenn er nur wollte; wie es nie eine Zeit gab, in der die größten Meisterwerke der Dichtung für jedermann so bequem zugänglich wurden. Immer neue Vorschläge traten hervor, das Beste, was zu allen Zeiten geschaffen wurde, in die Massen zu tragen.

Dieses Ziel zu erreichen, haben viele Kräfte sich wechselseitig fördernd mitgearbeitet. Das Kommen der neuen Kunst wurde erleichtert durch die veränderte Stellung, die der Kritik hierbei zufiel. Die Tage scheinen vorüber, wo das Neue erst sich mühselig zur

Anerkennung in der Öffentlichkeit durchzuarbeiten hatte. Die Schriftleitungen der Tagesblätter, und gaben sie sich im Staatsleben noch so fortschrittlich, hatten die Kunst als ein Gebiet des Stillstandes, des Ausruhens angesehen, ein Nebengebiet am öffentlichen Leben, zumeist für satte Leute — sie mußten einlenken. Es genügte nicht mehr, beim Auftreten neuer Kunst die Augen zu verdrehen und zu seufzen: O Mozart, o Beethoven! O Raffael, o Tizian! Wer mitraten wollte, sah sich verpflichtet, mitzutaten. Es ist da an vielen Orten starke, ehrliche, selbstlose Arbeit geleistet worden. So hat Paul Schumann in einem Kampfe, der ihm dauernd Dresden zum Dank verpflichtet, die Öffentlichkeit und mit ihr den Staat schon in den 1880er Jahren auf die völlige Versumpfung der Kunstverhältnisse hingewiesen, wie sie die Vorherrschaft überalt gewordener Akademiker herbeigeführt hatte, unterstützt vor allem durch das mit Tatkraft und Umsicht von Ferdinand Avenarius geleitete Blatt: Der Kunstwart. Die geistige und sachliche Unabhängigkeit, die dieses Blatt sich zu wahren wußte, und die räumliche Entfernung vom Getriebe der Künstlerstätten schufen ihm eine besondere Stellung, die sich namentlich durch eine wachsende Wirkung in die Breite der Gebildeten auszeichnete.

Das Streben, dem Hause wie der Schule Kunst zuzutragen, das Volk zur Kunst zu erziehen, war zweifellos ernst und fruchtbar; ihm dienten eine Reihe wirksamer Veranstaltungen. Der übliche Zeichenunterricht auf den Schulen, der seinem Umfang und noch weniger seiner Lehrart nach genügte, wurde geändert. Auf die Schäden hingewiesen zu haben, und zwar wieder an dem Beispiele Japans belehrend, ist eines der Verdienste Hirths. Konrad Langes Buch über künstlerische Erziehung, das 1892 erschien, gab tiefgehende Anregung. Der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg ist es zu danken, daß der Unterricht die erkannten Schäden zu überwinden sich bemühte, daß er begann, in die öde „Systematik" Bresche zu legen. Während jeder Schulmann das Schreiben lehrt, indem er zugleich den Zweck des Buchstaben erklärt und sofort zum Ziel des Schreibens, nämlich zum Ausdruck des Wortes, des Begriffes hinlenkt, hieß es beim Zeichenunterricht, daß die Ausbildung der Hand und des Schönheitsgefühles dem wahren Zwecke, dem zeichnerischen Ausdruck eines Begriffes, dem Bilde, vorhergehen müsse. Das Kind zeichnet von den jüngsten Jahren an im hohen Grade idealistisch, läßt das ihm als zufällig Erscheinende im Bilde fort und gibt dies nicht nach dem Anblicke wieder, den es im Augenblicke des Zeichnens von dem betreffenden Gegenstande gewinnt, sondern nach einer in ihm fertigen Vorstellung. Es zeichnet niemals den Gegenstand nach der Natur ab: Es bringt vielmehr, ohne einen Blick auf den Gegenstand zu werfen, das zu Papier, was es von ihm im Gedächtnis hat. Der Mensch wird daher immer von vorn gezeichnet, immer mit seitlich stehenden Füßen. Jeder Strich des Kindes spricht; jede Linie hat Bedeutung.

Statt nun hier einzusetzen und aus den kindlichen Vorstellungen heraus, die ja mit dem neunten, zehnten Jahr schon kritisch zu werden und durch strengere Beobachtung sich selbst zu verbessern beginnen, weiter zu bauen, hatten die Schulmänner eingeführt, das

Kind gerade Linien, Rechtecke, Sterne zeichnen zu lassen, weil diese angeblich die Hand üben. Und so ging's Jahre lang fort; dem Kinde wurde eingebläut, Zweck des Zeichnens ist nicht das Bild, sondern eine gewisse Handfertigkeit. Der Meister, der dem wundersam feinen Zug der Linie genau zu folgen weiß, den ein Frauenarm bildet, kann so leicht keine Gerade ziehen. Denn diese ist die leerste, unempfundenste Linie, daher die ertötendste, die schwerste. Die Fortsetzung des Unterrichts bot dann das Zeichnen von antikem Ornament einfachster Art; beliebt waren besonders Palmetten. Man schrieb diesen eine besonders geschmackbildende Kraft zu, nämlich dadurch, daß die Symmetrie zu sorgfältiger Linienführung zwang. Den so ausgebildeten jungen Leuten fehlt vor allem, was sie schon mit acht Jahren konnten: Nämlich das Darstellen dessen durch die Handzeichnung, was sie an Form erkannt haben; die Fähigkeit, ihren Gedanken zeichnerischen Ausdruck zu geben; die Dinge in der Natur räumlich zu sehen. Denn das ist der Anfang zur Kunst, wenn man unter diesem Wort das versteht, was aus dem Können kommt, im Gegensatz zur Wissenschaft. Die Schulbildung des Gymnasiums eignet sich zur Vorstufe für die gelehrten Berufe der Universität. Aber auch dies wohl nur in beschränktem Sinn: Im 18. Jahrhundert bildete es Leute aus, die ihren Homer und Cicero lasen, sich zum Genusse. Damals lehrte die Schule das, was die Geister unseres Volkes beschäftigte; sie war eine wirkliche Vorbereitung für das Leben im Kreise der Besten, die ihre höchsten Ziele in den Alten verkörpert sahen, die diese ihren Kindern zu übertragen wünschten. Jetzt aber ist dies längst nicht mehr der Zweck des altsprachlichen Unterrichts, sondern ausgesprochenermaßen gilt dieser als Mittel zur Ausbildung der Denkfertigkeit, zu logischem Schließen. Die Absicht ist, die Gesamtheit der Schüler zum Gelehrtenstande zu führen, der freilich nicht mehr jenes Übergewicht im Volksleben hat wie vor zwei Jahrhunderten.

Neue Bestrebungen setzten ein: Sie sammelten sich in den der Kunsterziehung geweihten Tagungen. Der erste fand 1901 statt. Nicht ein bestimmtes Arbeitsziel wollte er feststellen, sondern nur das gemeinsame Empfinden zum Ausdruck bringen, daß das Leben unseres Volkes eine Durchdringung mit Kunst fordere. Die Volksschullehrer brachten diesem Bestreben volles Verständnis entgegen, aber mit dem Wachsen der Gelehrsamkeit nahm das Verständnis ab: Die Vertreter des Gymnasiums bezeugten fast mit jedem Worte, daß es ihnen völlig versagt sei, zu erkennen, was man eigentlich von ihnen wolle.

Weit einsichtiger verhielten sich die Theologen. Es ist vergebliches Bemühen, die katholische Kirche von den Grundgedanken ihrer Kunstauffassung abzubringen: nämlich davon, daß die Kunst in erster Linie zu bewerten sei nach dem, was sie der Kirche leistet; das Bild also nach dem, was es darstellt; die Baukunst nach dem, wie sie der Liturgie dient. Die katholische Kirche fordert von der Kunst Unterordnung. Aber sie befiehlt ihr nicht viel: Sie hat die Geschmacks- und Stilwandlungen durch 18 Jahrhunderte über sich ergehen lassen, ohne sich darüber zu erregen. Erst als an Stelle des rein kirchlichen ein archäologisches Empfinden trat, als die Kirche nicht nur als lebendige,

sondern vor allem als ehrwürdige Anstalt der Vergangenheit romantisch auf die Seelen wirkte, kam man zu dem Gedanken, daß kirchliche Kunst stilvoll sein müsse, daß sie am besten gotisch gestaltet werde. Nun mit der Überwindung der Romantik in der Kunst wendete sich das Blatt: Man wagte zwar noch nicht, ganz sich selbst zu geben; man betrachtete noch das Neue mit einer scheuen Vorsicht. Aber wie die deutschen Bischöfe ihre Zustimmung zum Bau von Kirchen in allen möglichen Stilen gaben, so meldet sich auch bei ihnen das bewußte Neue. Gabriel Seidls und anderer Münchener Architekten Bauten suchten die Verjüngung im Altchristlichen, das sie mit Freiheit behandelten: Man sehe beispielsweise Hans Grässels Friedhofhalle in München. Selbst früher vorzugsweise gotisch arbeitende Baumeister wie Chr. Hehl wählten diese Kunstart. Denn sie empfahl sich, weil sie den neuen Baustoffen, namentlich dem Eindecken des weit geöffneten Innenraumes durch Eisen-Zementbau gute Gelegenheit zur Entwickelung gibt. Otto Wagner in Wien setzte durch, eine katholische Kirche ganz in seiner neuzeitigen Weise auszugestalten. In der Ausschmückung zeigten sich ähnliche Bestrebungen: Zunächst der Wunsch, von der überwuchernden Masse dessen, was fabrikmäßig arbeitende Kunstanstalten darboten, loszukommen. In den politischen Katholikenversammlungen wurde manch kräftiges Wort gegen diese gesagt. Dann suchten Vereine Kunstwerke in ihrer Entstehung zu fördern, die dem kirchlichen Wesen nicht widersprechen, wohl aber Selbständigkeit der Empfindung und eigene Naturbeobachtung zeigen. Ein österreichischer Geistlicher, Prälat Swoboda, sprach zuerst mit voller Entschiedenheit aus, daß die Stilversuche in die Lehrsäle der Kunstschulen, in die Kirche aber die Fortentwicklung, die Selbständigkeit des Schaffenden gehöre. Die katholische Kirche hat ihre Aufgabe im Mitwirken am Fortschritt erkannt.

Die evangelischen Kirchen setzten in gleicher Weise ein. Die führenden Kräfte liegen bei den Reformierten: In der Schweiz, in Baden, am Rhein entstanden eine Anzahl Kirchen, denen man ein neues Durchdringen des Baugedankens mit der ernsten Absicht auf selbständige Formenentwickelung ansieht. Wie die Aufgabe zu stellen sei, scheint auf den ersten Blick einfach. Die Kirche ist um des Gottesdienstes willen da; man richte sie so ein, wie dieser es fordert. Man plagte sich zwar, an einer Überlieferung festzuhalten, die der vorreformatorischen Zeit angehört und die mithin den nachreformatorischen Kirchenbedürfnissen widersprach. Aber es gelang doch im reformierten Baden, wie im lutherischen Sachsen den Architekten Curjel & Moser und Schilling & Gräbner, völlig moderne Kirchen zu bauen. In eine solche Kirche in Zwickau wurde endlich sogar ein Bild Uhdes auf den Altar gestellt.

In den theologischen Kreisen selbst wirkte die Erkenntnis, daß die Kirche eine große Gelegenheit versäume, wenn sie von dem nicht Kenntnis nehme, was in der Kunst sich vollzog. Mit Hohn hatten die älteren Theologen abgelehnt, was Menzel, Böcklin, Thoma, Uhde, Klinger und so mancher andere gemalt hatten: Daß da tiefe Erregung aus den Bildern sprach, daß da mit ernstem Sinnen und heißem Streben, wenn gleich außerhalb

der besonderen Kirchenlehren ein Verhältnis zu heiligen Dingen gesucht wurde; daß da in Formen, die den Theologen mißfielen, tief aus der Seele sich vorringende malerische Gebete ausgesprochen wurden — all das störte jene Geistlichen nicht, die nur das ihrem kunstgeschichtlich gebildeten Geschmacke angemessene für das künstlerisch Heilige hielten. Notschreie an die Kirche, sich die Mitarbeit der Kunst nicht in ihrem ohnedies so schweren Werke entgehen zu lassen, scheiterten an der lächelnden Ablehnung, mit der das zurückgewiesen wurde, was als ernst zu nehmen den künstlerisch Altgläubigen nicht gegeben war. Erst mit dem neuen Jahrhundert erfolgte der Umschlag. Die Theologen Sulze, Spitta, Smend, Ficker, David Koch, Bürkner haben ihn herbeigeführt.

Also nicht die Theologen standen der Entwickelung der bildenden Kraft entgegen: Deutlich machte sich unter ihnen das Streben geltend, sich aus der Verknöcherung herauszureißen, sich in die neuen Verhältnisse einzuleben; sie wollten gleich den Juristen nicht nur die aufgespeicherten Akten erledigen, sondern ihr Amt wirklich verwalten; in den Gerichten nicht nur Recht sprechen, sondern das Leben erkennen. Das mächtiger flutende Volkstum zwang auch sie aus der Enge heraus. Nicht mehr wollten sie dem „Nichtfachmann" das Verständnis zum Mitreden absprechen; nicht mehr konnte sich ein Kreis des geistigen Lebens selbst genügsam vom Volksleben absperren, auch nicht von dem, das sich in der Kunst abspielte.

Es war ein Sieg des endenden 19. Jahrhunderts, ein Ausdruck der veränderten wirtschaftlichen Verhältnisse, daß man den technischen Hochschulen gleichen Rang mit den Universitäten gab, nachdem die Techniker langsam, Schritt für Schritt sich im öffentlichen Leben eine Stellung nach der anderen erobert hatten. Gewaltige Leistungen waren vollbracht, die Technik zum Ernährer des Gesamtvolks, die Grundlage seines Wohlstandes geworden. Der Kampf der Techniker mit den Juristen um den Einfluß in der Verwaltung war hart, aber er stählte die Kraft. Der Sieg, der darin liegt, daß jeder Entwickelungsgang zur Höhe des Einflusses im öffentlichen Leben führen kann, oder richtiger: daß der Mann, nicht sein Schulweg die Entscheidung bringt, wurde zwar nicht voll erfochten, der Herrschaft des Wissens, so weit es Selbstzweck ist, noch nicht das Ende bereitet; jener Herrschaft, die ihre peinlichste Seite darin hat, daß nur der für befähigt zu höherer Bildung und höherem Amt gilt, der die alten Sprachen kennt: Das heißt nicht etwa, sie spricht; nicht etwa ihren Geist erfaßt, noch weniger den Geist ihrer Völker; sondern der in der Schlußprüfung sich der Grammatik hinreichend bewandert erwies. Ziel der Entwicklung war, der Kunst im Volke eine breitere Grundlage zu bieten, die Bestrebungen für Erziehung des Volkes zur Kunst, für Tränkung der Massen mit Kunst erfolgreicher zu machen; Kinder wie Erwachsene in das eigene Jahrhundert und in dessen große Aufgaben einzuführen, Einheitlichkeit zu schaffen, die Kluft zwischen klassisch und deutsch Gebildeten zu beseitigen.

Noch einen Gegner hatte die neuzeitige deutsche Kunst, Kaiser Wilhelm II. Sein Urteil, so weit es aus seinen öffentlichen Reden bekannt ist, bietet demjenigen, der mit

dem Wandel ästhetischer Anschauungen vertraut ist, nichts Neues. Es war jenes, das etwa zwischen 1870 und 1880 allgemein unter den Gebildeten als richtig galt; das am Hofe seiner Eltern, des Kronprinzen Friedrich und der Kronprinzessin Viktoria heimische. Es würde nicht eben schwer sein, die vom Kaiser Wilhelm II. ausgesprochenen ästhetischen Lehrmeinungen ihrer Herkunft nach auf die Männer zurückzuführen, die das Ohr seines Vaters und seiner Mutter hatten; jene Meinungen, die einst Conrad Fiedler und Bayersdorfer bekämpften. Trotz aller Liebedienerei, mit der der Kaiser als moderner Mensch gefeiert wurde, fand sich doch unter den Ästhetikern nicht einer, der sich zustimmend dahin äußerte, daß das vom Kaiser mit dem Gefühle, eine unerschütterte Lehre zu verkünden, Gesagte noch Geltung besitze. Aber so sehr man sich seiner Anteilnahme am Schaffen der Nation zu freuen hatte, kam es doch nicht durch diese zu einer inneren Förderung. Wenn auch im Widerstreit der Meinungen ernst strebende Künstler geschädigt, seichte Könner hervorgehoben wurden, so hatten doch die Ansichten der Fürsten nicht mehr jenen tiefen Einfluß auf das gesamte Schaffen wie früher. Die Kunst ging ihre Wege, am Thron vorbei, oder über ihn weg! Manche Fürsten der Vergangenheit waren Führer ins Neuland; Wilhelm II. aber stand mit der Kunst seiner Zeit in Widerspruch; wurde dem Ernst im Wollen seiner Zeit nicht gerecht oder wollte ihm nicht gerecht werden. Nicht in allen ihren Teilen: die Absicht auf körperliche Größe, auf gebieterische Massen teilte er mit dem allgemeinen Volkssinne, auch mit dem der Künstler. Die Macht des Staates, der Reichtum der Völker suchten nach Darstellung. Dazu kam der Zweifel Weitblickender, ob die neu erstehende Kunst trotz ihres unverkennbaren Ernstes nicht doch auf Abwege führe. Die Erfahrenen waren sicher, daß sie in zehn, in zwanzig Jahren eine andere sein, daß neue Grundsätze auftauchen werden. Zurück zur eben überwundenen Anschauung ist die Kunst noch nie geschritten. Ihres Amtes ist in eigener Zeit zu wirken; und die Zeit geht immer vorwärts!

KAPITEL X

DER REALISMUS UND IMPRESSIONISMUS

IM Jahre 1906 fanden zwei rückblickende Ausstellungen, in Berlin und München, statt, die auf ältere von den Kunstkennern vernachlässigte, vielfach sogar verhöhnte Künstler hinwiesen, solche, die damals in den Hintergrund gedrängt und endlich ganz vergessen worden waren. Vorausgegangen war eine Ausstellung in Wien, in der die Zeit des Wiener Kongresses und ihre künstlerische Bedeutung hervortrat. Der gleiche Zug, kunstgeschichtlich die jüngere Vergangenheit verstehen und würdigen zu lernen, zeigte sich an verschiedenen Stätten: Hatte Lichtwark in Hamburg diesen Ton angeschlagen, so folgte bald Frankfurt und in gewissem Sinn Berlin. Die Mißverstandenen sollten in Erinnerung gebracht werden. Die Bewegung führte jedoch nicht zum Ende; sie begann mit Meistern wie Chodowiecki, Graff und ihren Genossen und drang bis in die Zeit von etwa 1850 vor. Bilder aus der einst verhöhnten Münchner und Düsseldorfer Schule wurden aus der Vergessenheit hervorgeholt und, als neuen Bestrebungen verwandt, anerkannt; das heißt, die Kritik von 1906 verstand diese Anfänge zu würdigen, die jene von 1830 abgelehnt hatte. Auch bei Böcklin und Menzel wurden die Jugendarbeiten über ihre späteren Leistungen gestellt. Auch Cornelius begannen viele wieder als Großmeister zu bewerten, wenn auch nicht die eigentlichen Berufskritiker und Berufskunstgelehrten, sondern Leute, denen man nachsagt, sie verstünden nichts von Kunst. Aber es wäre nicht das erstemal, daß der scheinbare Unverstand über kritische Anmaßung siegt! Künstlernamen wurden nun genannt, von denen man bisher nichts wußte. So beispielsweise jener des in Hamburg gebildeten, in Meran tätigen Friedrich Wasmann, des in Rom schaffenden Martin Rhoden, des Karl Philipp Fohr. Besonders trat der in Sachsen heimische Ferdinand von Rayski hervor. Andere, wie z. B. der Wiener Ferdinand Waldmüller, wurden neu gewürdigt. Da es nicht die Absicht dieses Buches ist, alle tüchtigen Künstler hervorzuheben, sondern die Geistesströmungen innerhalb der Kunst zu schildern, so konnte auf Beurteilung jener von vornherein verzichtet werden, die ohne Einfluß auf die Fortentwickelung blieben. War doch auch bei der Beurteilung der Neuentdeckten im wesentlichen maßgebend, ob sie der zu Anfang des 20. Jahrhunderts geltenden Kunstansicht entsprachen, also diese in gewissem Sinne voraus nahmen, gleichviel, ob sie von ihren Zeitgenossen als Leute angesehen wurden, die einer niederen handwerklichen Kunst dienten. Entscheidend ist für mich diese neue Einschätzung ihres Wertes nicht. Nur eines erkennt man beim Überblicken der neugeschaffenen Lage, nämlich, daß in den Besuchern der rückblickenden Ausstellungen die Ansicht verstärkt wurde, das Zeiturteil sei ein wan-

delbares Ding, ein solches ohne Verlaß, selbst wenn die gelehrtesten Professoren und Museumsdirektoren es abgaben.

Als Stadt von eigener Entwickelung wurde schon Frankfurt a. M. genannt. Am Städelschen Institut besaß die alte Reichsstadt zwar eine Art Akademie, an der Tüchtiges geleistet wurde. Hier wirkte Eduard Steinle in fest gefügtem Zusammenhang mit der katholischen Glaubensvertiefung. Die eigentlich fördersame Entwickelung lag aber nicht bei ihm, sondern bei den Landschaftern und Sittenmalern. Die Stadt hatte eine durch ihren Handel sogar über Deutschland hinausgreifende Mittelstellung zwischen Nord- und Süddeutschland. Die Beziehungen nach Frankreich waren lebhaft, der Sinn für Seßhaftigkeit, das Heimatsgefühl nicht minder. Ein Maler wie Anton Burger trat auf, einer der ersten, die französische Feinheit der Naturbeobachtung mit einer an Ludwig Richter und Schwind mahnenden Unmittelbarkeit und Redlichkeit des Verhältnisses zum Bauern, zum kleinen Mann verbanden. Da war Adolf Schreyer und Teutwart Schmitson, zwei von den Tiermalern, die sich ihre Kunst nicht auf Akademien, sondern im Stall, auf der Weide, im Feldlager und auf der Jagd geholt hatten und daher lange für minderwertig galten. Wer hatte zu jenen Tagen gleiche Kraft der Farbe, wer selbst unter den Franzosen? Peter Becker schaute mit dem Fleiß eines der Zeichner aus der Jugendzeit der deutschen Präraffaeliten in die alten deutschen Städte hinein, sah im Giebelgewirr jedes Fenster, im Fenster jedes hübsche Mädchen und an ihrer Brust den Blumenstrauß. Viktor Müller war einer der ersten, der durch Courbet tief und klar in die Natur zu sehen lernte; Peter Burnitz folgte der Schule von Barbizon im Silberton und fand ihn im Taunus wieder; Wilhelm Steinhausen wußte mit ruhiger Selbständigkeit die heilige Geschichte breit und wirkungsvoll zu erzählen — alle diese schufen in Frankfurt, ohne daß in Deutschland von ihnen viel die Rede war. Die Stadt lebte für sich, die Künstler taten es in noch höherem Grade; sie fanden in der wohlhabenden Bürgerschaft Freunde genug. Die Frankfurter dürften einmal in der Kunstgeschichte der sechziger und siebziger Jahre eine ähnliche Rolle spielen wie die Hamburger zu Anfang des Jahrhunderts: Leute mit eigenen Köpfen und eigenen Zielen.

Das sind die Quellen, aus denen Wallot und Thoma Frische tranken. Aber es blieb diesen Frankfurtern und verwandten Malerschulen, wie etwa jener, die an Ludwig Richter in Dresden anknüpfte, eine örtliche Beschränkung eigen: Sie vermochte sich nicht zu allgemeiner Anerkennung im deutschen Volke durchzuringen. Die Erkenntnis, daß der Maler in Paris sich die letzte Vollendung zu holen habe, änderte sich auch im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts nicht. Nur die Meister, die man dort aufsuchte, waren andere geworden. Die Schule von Barbizon hatte an der Seine nach 1870 ihre entscheidenden Siege erfochten. Jene Maler aber, die vermittelnd zwischen Altem und Neuem standen, traten zunächst als Lehrer für die Deutschen in den Vordergrund: Der Sachse Adolf Lier war nach Frankreich gezogen, um in der Art Duprés schaffen zu

lernen. Sein Auftreten war ein Ereignis für München: Ähnliches taten der Norweger Ludwig Munthe, der Este Gregor von Bochmann u. a. m. für Düsseldorf, indem sie die Tonkraft des Nordens mit sich brachten. Die deutsche Landschaft lernte fortschreiten, zur Darstellung der Werte unter kräftigem Licht, mit feiner Beobachtung der Luft. Sie vergaß den Inhalt darüber fast ganz. Schirmer und Rottmann wurden ebenso überwunden wie die Achenbach. Aber das, was sich aus diesen Ansätzen entwickelte, wurde jäh unterbrochen durch die Kunst, die mit den endenden achtziger Jahren von Paris und Holland nach Deutschland und über die ganze Welt mit stürmischer Gewalt hereinbrach: durch die Hellmalerei. Rasch vollzog sich ein tiefgreifender Umschwung.

Wer zu Ende der 1880er Jahre viele Kunstaustellungen gesehen hatte, der machte, nach längerer Pause in den Galerien vor alte Gemälde tretend, eine eigenartige Erfahrung: Er erkannte die ihm befreundeten Bilder kaum wieder. Was war mit ihnen geschehen? Sie waren ja ganz schwarz geworden! Nur schwer gelang es ihm, sich klarzumachen, daß das eigene Empfinden, nicht aber die Bilder sich geändert hatten. Die Erkenntnis brach durch, daß mit dem durch alten Firnis und Nachdunkeln erzeugten Ton der Galeriebilder nicht künstlerisch weiterzukommen sei. Viel tüchtigen Künstlern versagte bei bester Absicht die Kraft, sich auf das Neue einzustellen. Statt hell wurden sie in ihren Bildern fahl. Wer einen Blick hinter die Wände der Werkstätten tat, der konnte da andere Töne vernehmen, als den in der Presse herrschenden: Die helle Verzweiflung derer, die einsahen, daß der neuen Kunst die Zukunft gehöre; derer, die sich mühten, wieder Schüler zu werden, nachdem sie so lange als Meister gegolten hatten; die da ein für sie Unerreichbares heraufkommen sahen, vor dem sie ihr Lebenswerk als verfehlt anklagten.

Auch bei der jungen Kritik tauchte bald ein neuer Geist auf: Früher urteilte man von der festen Grundlage der Ästhetik aus. Sie war der Herr, dem sich die Kunst zu beugen habe. Der Kritiker verwahrte die Schlüssel in das Heiligtum des Schönen. Vielen versagte er den Eintritt. Aber in den Kampf traten nun die ein, die im Sinne Nietzsches den Übermenschen suchten, oder im Sinne Carlyles den Heros. Bismarcks Erscheinen, die Erkenntnis, daß nicht Bildung und Wissen, nicht Frömmigkeit und Gehorsam, nicht Gelehrsamkeit und nicht Neuheit der Gedanken die Völker zu Glanz erhebe, sondern die geistesstarke Einsicht und Tatkraft des einzelnen drang kräftig hervor. Man begann nach vorwärts drängenden Künstlern zu suchen; man stellte die Eigenart des Werkes über die ästhetisch nachweisbare Schönheit. Und während anfangs nach der kritischen Grundlage für die Freude am Besonderen, Neuen geforscht wurde, kam immer mehr eine Lust am Überraschenden zum Vorschein. Die Kritik ging nun wie der brüllende Löwe um, nicht um Kunstwerke zu verurteilen, sondern um Künstler zu entdecken, Sondergestalten, die nicht genügend geschätzt seien; deren ungenügende Bewertung man der Welt als ihr Verbrechen vorhalten könne! Früher in der Maske der Ge-

lehrsamkeit die Künstler herunterputzend, nahm sie nun selbst die Maske des Künstlertums an, um die Menge der Stumpfsinnigen abzukanzeln, die nicht verstehen wollten. Dahinter stand als lachender Dritter der Kunsthandel mit seinen Verlockungen.

Die Folge des Anrufens der Eigenart war rasches Fortschreiten in der Kunstentwickelung. Man lese die Ausstellungsberichte der 1890er Jahre. Sie beginnen entweder mit dem Jubel, eine neue Ära in der Kunst sei angebrochen, oder mit dem bittern Vorwurf, daß sie in diesem Jahre nicht kam. Denn daß eine ordentliche Kunstära nicht zu den überwinternden Pflanzen gehöre, schien kritisch festgestellt. Ein mächtiger Jubel brach aber los, wenn ein bisher gefeierter Künstler als veraltet kritisch bestattet werden konnte. Stetig wuchs das Anerkennen der Neuen, und mit ihm das Aberkennen des Wertes der Alten.

Die Künstler waren zum mindesten ebensosehr schuld an der Hast des Schaffens. Namentlich sind die internationalen Ausstellungen an ihr beteiligt, die sich nun in Deutschland häuften, München an der Spitze, Berlin, Wien, Dresden folgend. Alle Jahre bereisten deutsche Abgesandte die Kunststädte der Welt, um fremde Künstler nach Deutschland einzuladen unter Zusicherung nicht unbedeutender Vorteile. Die Gegenleistung war bescheiden. Namentlich England bewahrte seine starre Abschließung. Weder der Londoner noch der Edinburger Akademie fiel es ein, Gegeneinladungen zu senden. Die englischen Kunsthändler hielten sich sehr zurück; die Franzosen erst recht seit dem Kriege; der Absatz deutscher Bilder ins Ausland blieb gering. Selbst als eine deutsche Kunstausstellung 1887 in London abgehalten wurde, haben die Führer der englischen Kritik sie wenig beachtet. In Deutschland hat man über sie geschimpft, jeder darauf, daß Bilder auch der anderen Richtung vorgeführt worden waren. Namentlich Anton von Werner, vor dessen Bildnis der kaiserlichen Familie man stets einen Kreis ausgelassener Lacher fand, hielt sich für berufen, die Ausstellung für eine Schande zu erklären. Waren doch eine Anzahl Böcklins und ähnlicher Unsinn dort zu sehen!

Um so lebhafter war die Anerkennung der Fremden in der deutschen Kritik, je nach der Parteistellung. Für die realistische Malerei, wie sie sich aus den niederländischen Anregungen entwickelt hatte, waren die Schotten, die 1891 auf der Münchener Ausstellung zuerst mächtiges Aufsehen erregten, von entscheidender Bedeutung: Dankbar haben sie sich später der Förderung erinnert, die sie durch den Beifall Deutschlands erfuhren, und 1906 die deutschen Künstler zu sich eingeladen. Sie brachten bei streng realistischer Naturauffassung die Farbe ihrer Heimat, jene kraftvolle Tönung, die der Norden bietet. Man sah, daß Freiluft mit Hellmalerei nicht notwendig übereinstimme, daß das Programm weiter gestellt werden müsse. Die Norweger und Schweden, Thaulow, Edelfeldt, Liljefors, Munch, Zorn brachten jeder für sich neue Entdeckungen; man lernte die Farben nach ihrer Reihe im Regenbogen zu zerlegen und das Flimmern des Lichtes zu schildern. Der Amerikaner Whistler wies auf die Poesie der Farbe und auf die symphonische Wirkung verwandter Töne hin; Londoner Nebel hatte ihn ge-

lehrt, daß verhüllende Töne die Gegenstände groß erscheinen lassen; die Amerikaner und Spanien lehrten die Vollkraft des Lichtes auf prickelnden Farben, eine japanische Buntheit, beherrscht durch Tonkraft; der Italiener Segantini gab das Nebeneinanderstellen der in Fäden aneinandergereihten lebhaften Farben, die dem Fernstehenden sich mischten. Andere versuchten dies mit fleckigem Auftrag. Die Zeit der Versuche begann: Helle, kräftige Farben im weißen Licht; der menschliche Körper in so farbigem Widerschein, daß er fremdartig gefärbt, beim Einleben in den Ton aber doch rosig erscheint; Lichtspiele der stärksten Art auf dem Körper, neben denen die eigentliche Modellierung nur schwache Werte erzeugt, also etwa jene der durchs Laub fallenden Sonne; und doch Klarheit im Bilde, sicheres Festhalten von Lokalton und Modellierung; das Auflösen der Erscheinung im Licht, so daß die Klarheit der Umrisse verschwindet und das von hinten einfallende Licht gewissermaßen den Körper verschlingt; der Schnee, weiß in weiß, mit der höchsten Steigung der Lichtmasse durch die feinsten Übergänge zum dunkelsten Teil im Bild, nämlich einem leicht bläulich gefärbten Weiß; alle Spiele des Grün im Walde: Der Blick durch das Laub ins Sonnenlicht, das Flimmern der Lichtflecken im Wasser, das Einmischen des Grau und Gelb schwebender Nebel in alle Arten Laub. Der Kampf um das hell beschienene Grün der Wiesen, um den Frühling, um die Mittagssonne. Dann das Darstellen der Dämmerung in ihren verschiedenen Tönen vom Rot zum Blau zum Schwarz, bei Festhalten des kräftig gefärbten Grundtones. Endlich die Zeichnung! Die Darstellung der Dinge, wie sie sich dem Auge geben. Wie lange hatte man geglaubt, ein Zimmer nicht so darstellen zu dürfen, wie es die Photographie und die Lehre von der Perspektive fordert, also richtig. Man müsse zwei Verschwindungspunkte wählen, da sonst das Bild verzerrt, unschön erscheine, man zuviel Draufsicht auf das Nahestehende erhalte. Die Neuen malten, was sie sahen, und sagten: So ist's schön! Darüber konnte man zwar schimpfen; aber Beweise gegen diese Ansicht gibt es nicht. Die Alten sagten, die Linien eines Bildes müssen auf die Mitte oder doch auf einen nahe dieser befindlichen Hauptpunkt hinweisen; die Neuen dachten eher daran, das Gesetz zu umgehen, als es zu erfüllen. Die Jüngeren unter den Alten sagten, das Bild müsse mindestens in den Massen abgewogen sein; der stärkeren Masse rechts müsse eine links annähernd entsprechen, damit das Bild nicht auseinanderfalle. Laß fallen! sagten die Jungen und freuten sich der unabgewogenen Natur. Wo auch immer ein Gesetz galt, fanden sich Leute, die durch ihre Bilder bewiesen, die Natur kenne kein solches; die Kunst sei in erster Linie Naturnachbildung; was wider die Natur sei, müsse wider die Kunst sein; sie malten den von ihnen abgelehnten Kunstgesetzen absichtlich Widersprechendes.

Die Hellmalerei wurde in kurzer Zeit endgültig überwunden insofern, als sie als die einzig richtige galt. Sie verschwand mit der Armeleutemalerei: Der Kampf war vorüber, gleichviel, ob da hinten noch ein paar Veraltete aus dieser oder jener Partei einen Schlachtengesang aufführten. Die Maler kämpften nicht mehr in dieser Sache mit dem

Pinsel. Sie fühlten sich frei von jedem Gesetz, außer dem einen, dem der Geschlossenheit und der Kraft der malerischen Wirkung. Das Bild war ihnen ein Ausschnitt aus der Natur. Der Sinn für das Gleichgewicht der Massen steckt uns im Blut und war nicht ohne Anstrengung zu unterdrücken. Diese Anstrengung war das Entscheidende. Die Maler kämpften darum, unbefangen zu sein. Sie waren es nicht, sie zwangen sich dazu. Ich erinnere mich der Sorgen, von denen Ludwig Dill mir erzählte, der Sorge darum, ob es ihm gelingen würde, sich neu einzustellen, frei zu werden vom Zwang. Dieser drängte auch auf eine Verstärkung der Empfindungswerte. Der Ruf nach Freiheit der Beobachtung trifft das Ohr jenes vergeblich, der diese Freiheit nicht in sich trägt. Aus der Absicht auf Freiheit erwächst nur zu leicht Ziererei. Bei der ungeheuren Menge der Malenden sind die Mitläufer, die Nachempfinder stets die Mehrzahl.

Das zeigt sich wohl am besten in der Landschaft. Fest hielten die meisten Deutschen an der Sachlichkeit, an der Gegenständlichkeit. Eine sichere Pinselführung, Geschmeidigkeit und Breite zeichnet sie namentlich auch im Darstellen der Bewegung aus. Sie liebten das Meer, die eilenden Wolken, die Ausblicke ins Weite. Sie malten sie mit großer Tontiefe und mit feiner Empfindung für die in der Luft schwebenden Halbtöne, für den grauen oder blauen Duft zwischen Beschauer und Gegenstand. Es fehlte nicht am Braun, das man einst zu sehr liebte, um es eine Zeitlang zu sehr zu hassen. Die Hellmalerei als künstlerischer Grundsatz, als die einzig berechtigte, war überwunden; die Stimmungsmalerei erhielt sich. Eine gesunde, lebenskräftige Kunst zeigte sich an verschiedenen Orten. Gustav Schönleber in Karlsruhe, Ludwig Dill und viele neben ihm in München, Eugen Bracht in Berlin und Dresden bildeten köpfereiche Schulen. Die gelehrten Beschauer meinten freilich, wenn der eine den Tiber in schmutzigem Gelb, der andere Venedig ohne Sonne, ohne Dogenherrlichkeit, den Orient ohne Umschweife in der tatsächlichen Erscheinung malte, daß sie sich am „Charakteristischen" versündigen, wenn ihnen schon der Sinn für das geschichtlich Bedeutende abhanden gekommen sei. Auch in Wien war der französische Einfluß stark: Emil Schindler bezahlte man zwar nicht so, daß er sorgenlos seiner Kunst hätte leben können; dafür betrauerte man seinen Tod um so lebhafter. Er war den Wienern zu neu, zu fremd. Das Taaffesche Wien war das ärmste für die Kunst. Man hatte sich im Reiche abgewöhnt, dorthin zu hören, woher so lange keine rechte Antwort kam. Die Landschafter hielten dort noch lange am Alten. Albert Zimmermann, der Geistesverwandte Ludwig Richters und durch diesen ein künstlerischer Enkelsohn Dahls und Friedrichs, hatte die Führung. Den Weg, den Lier wanderte, gingen Zimmermanns Schüler. Einige blieben ganz in Paris. Vorher schon waren sie durch August von Pettenkofen und die Venetianer Schule Carl Werners ihrer alten Richtung entfremdet. Aber auf Pettenkofen war kein gleich Farbenkräftiger, Faustsicherer gefolgt: Feine brave Leute, die wacker am Erlernten hielten, gute Bilder malten, doch ohne tiefere Eigenart, ohne durchgreifenden neuen Ton.

In Düsseldorf haben Gregor von Bochmann und Gilbert von Canal den Weg gewiesen. An den Wässern der niederdeutschen Ebene zu wandern, die einst für den Inbegriff des Langweiligen galten, wurden durch sie zum Genuß. Da wirkt ein trauliches Sein inmitten weicher braungrauer Schatten, ein Blick ins fein und doch ins räumlich tief Getönte: Die Maler wissen im Rühmen des silberigen Blau in nordischer Luft kein Ende. Seit Liebermann und Uhde in Holland sich Rat holten, waren die Deutschen in den holländischen Städten häufig zu finden. Man suchte und fand denselben Ton nun auch im übrigen Deutschland. Paul Baums Bilder lehren, daß man mit Manets Freude am weißen Licht die Wiesen des sächsischen Dorfes Goppeln darstellen könne, daß Holland und das Seinetal das helle saftige Grün des ersten Frühlings nicht allein haben. Es war gewiß gut, daß sie in der Heimat neue malerische Werte für die Kunst fanden, wo sie bisher nur im Sinne Ludwig Richters gesucht worden waren. Der Luft im mittleren Deutschland fehlt es zumeist an der Feuchtigkeit und damit an der Farbigkeit der holländischen und der von Fontainebleau. Im Frühjahr, wenn der Schnee geschmolzen ist und der Boden dampft, da kommt das Bildmäßige, das Malenswerte über das Land. Das hatten die Maler von Goppeln erkannt: Das Dorf liegt nicht malerisch im alten Sinne, sondern zwischen flachen Hügeln, fernab von der Straße der Fremdenführer. Dort fanden die Maler die Luft, die sie suchten, fanden den Duft wieder, den sie in Holland gesehen hatten. Sie fanden aber nicht das Eigenartige, das eigentlich Sächsische. Das hat vor ihnen Canaletto viel entschiedener getroffen, das sah ein ganz altmodischer und doch ganz eigenartiger Woldemar Graf von Reichenbach, eine Art sächsischer Thoma. Das fand dann wieder ein Nichtsachse, Gotthard Kuehl, mit starkem Gefühl für das Örtliche: Elbluft.

Es war gewiß ein kluges Vorgehen des Leiters der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, daß er realistische Maler berief, damit sie dort Hamburg für die Hamburger malen, diesen vor Augen führten, daß die Wahrheit im Bilde schön wirke und daß zumeist erst durch das Bild die Natur als schön empfunden werde. Er wollte zum Vergleich zwischen Kunst und Natur anregen und dadurch das Kunstverständnis stärken. Die Hamburger sträubten sich anfangs gegen diese Zumutung; aber es kam doch gleichzeitig im örtlichen Sinne zu Neugestaltungen. Das, was Lichtwark für die Stadt wünschte, vollzog sich auf dem Lande. Man suchte die Heimat durch die Wiederaufnahme der Volkskunst zurückzuerobern. Der Kampf um den Wirklichkeitswert im Bilde brachte eine Errungenschaft: Das Darstellen der langweiligsten Winkel der Welt, des Nichts, des Geringeren als Nichts lehrte die Welt, welche Fülle der Schönheit rings um uns blüht. Der Maler ging nicht mehr auf Reisen, um Vorwürfe zu suchen; denn der Gegenstand als Vorbedingung des Kunstwerkes wurde gründlich entwertet. Das Sehen der Dinge mit offenem Auge und mit inniger Freude an der Gotteswelt beherrschte die Werkstätten. Da regte sich überall der Sinn für das Nahe, für das Alltägliche. Wer's nur recht versteht, wer es nur in seiner Macht zu packen weiß. Der Dichter

läßt seine Gestalten reden, wie es der Gestalten Art, nicht die des Dichters eingibt. Er will die Menschen, nicht nur sich aufzeichnen. Der Leser folgte ihm dankbar, wenn er ihm nur die Welt besser verstehen lehrt. Man freute sich, die Vielheit der Empfindungen und Stimmungen zu erkennen, das Leben in seinem ungeheuren Wechsel ergründet zu sehen. Man wog den Inhalt des Teiles auf seine Dienstbereitschaft für das Ganze ab: Der Darsteller soll die Welt kennen, scharf in ihre Tiefen blicken. Mag er das, was er sah, in breiten Flächen oder in zugespitzten Einzelheiten, mag er es in dichterischer Umkleidung, in märchenhafter Form oder in unbedingter Wahrheitlichkeit geben: Wenn es nur aus der Fülle der Gesichte kommt und zur Fülle der Gesichte spricht.

Genau kennen wir zumeist nur das Nahe. Die Landschafter begannen aufs Dorf zu ziehen, man begegnete ihnen nicht mehr so oft in fernen Landen, man sah sie aus dem Dunst der Stadt, aus der Enge der Werkstatt sich flüchten. Sie wollten nicht Sehenswürdigkeiten zustreben, sondern man fand sie in kleinem Kreise auf engem Ort beisammen, wo einer den anderen in die Tiefe der Natur zu sehen lehrte. Solche Gruppen, die im Dorfe der Natur nahezukommen suchten, sind das Bezeichnende für die Landschaft des neunzehnten Jahrhunderts überhaupt: Die Meister von Norwich, Old Crome an der Spitze, und die Landschafter der Catskillberge, Thomas Cole voraus, bilden in England und in den Vereinigten Staaten die Vorboten. Das war ein Wiederaufleben gegenseitiger Förderung, wie sie einst in den stillen holländischen Städten so Großes erzeugt hatte. Die Meister von Barbizon, Corot und Millet, gaben diesem Kunstbetrieb hohe Vollendung; den Meistern von Tervueren, unter Boulangers Leitung, verdankt die belgische Landschaft ihre Verjüngung; die Schule von Newlyne und von Glasgow vollbrachte gleiches in England und Schottland. In Deutschland wiederholte sich Ähnliches mehrfach: In Dachau und Mittewald bei München, in Grötzingen bei Karlsruhe, in Goppeln bei Dresden, in den hessischen Dörfern, in Hittfeld bei Hamburg, in Seekamp bei Friedrichsort, in Ahrenshoop an der Ostsee und sonst in versteckten Winkeln, und mit besonderem Erfolg in dem Dorfe Worpswede bei Bremen.

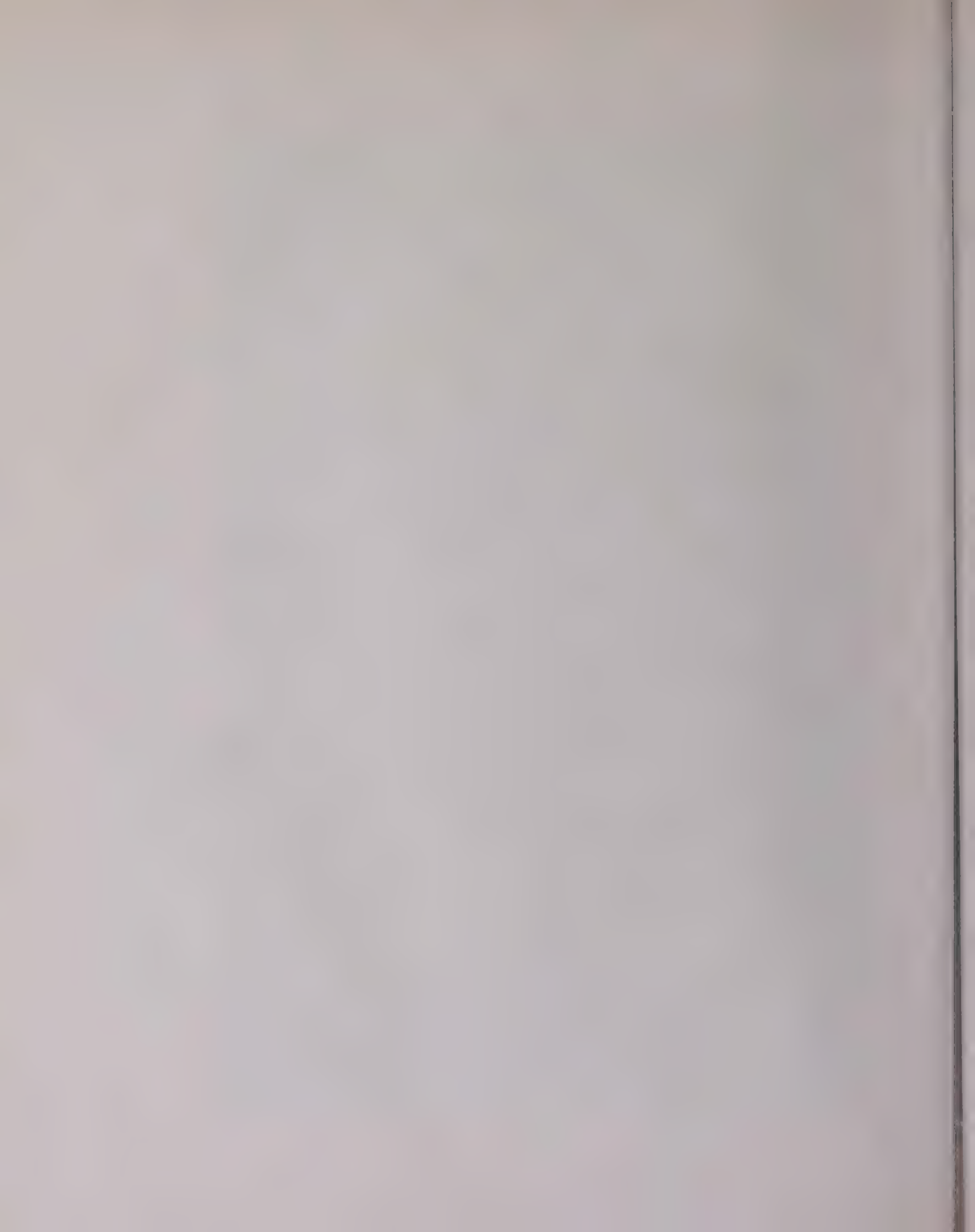
Die Worpsweder Maler, Männer von sehr verschiedener Artung und stark voneinander abweichenden Zielen waren nicht naiver als andere. Sie hatten in München und Paris ihre Lehrzeit durchgemacht, hatten sich aber in alten Bauernhäusern eingerichtet, lebten zumeist auf dem Lande. Sie wollten nicht Bauern aus dem Teufelsmoor sein; sie sprachen wohl dazu auch zu schlecht platt. Sie traten 1895 auf der Münchener Ausstellung zusammen hervor: Der Ton der Bilder überraschte die auf feinere Unterschiede Gestimmten. Ähnliches hatte auch H a n s O l d e geboten. Aber der Beifall, namentlich unter den Künstlern war groß, nachdem die klugen Leute von Bremen dieselbe Ausstellung ein Jahr vorher, als sie bei ihnen daheim auftrat, das Lachkabinett genannt hatten. Keine Zeitung hat es dort gewagt, für die Sonderlinge einzutreten.

Der Sturm der ersten Begeisterung hatte sich bald gelegt. Man sah, daß die Art von Worpswede nicht so selbständig, nicht so fremdartig sei, wie man einst in München



LUDWIG VON HOFMANN: IDYLL

Verlag der Photographischen Gesellschaft





FERDINAND HODLER: DIE NACHT



annahm. Es war eine deutsche Verarbeitung schottischer Art, ein Sehen im Vollton, wie ihn die Glasgower gelehrt hatten. Und daß dieser sich lehren lasse, hatte die Übereinstimmung der Glasgower unter sich, die Gleichmäßigkeit ihrer Leistungen bewiesen. Solche Funde sind Ansätze: die Frage ist, was aus ihnen hervorgeht. Man sah an den Worpswedern, wie wohl es dem Künstler tut, wenn er sich in ein bescheidenes Dasein zurückzieht und mit Ernst sich der Natur verschwistert. Zwar muß die Kunstluft der Stadt wohl jeden angeregt haben: noch ist kein Maler fertig vom Dorf in die Stadt gekommen. Aber er muß die Sorgen der Stadt los sein und das Hineinreden dieser. Wer mit einem Auge nach der Natur und mit dem anderen nach einem Besteller aussehen muß, gewöhnt sich leicht das Schielen an. Hier aber in Worpswede wuchs die Kraft des Sehens dadurch, daß die Maler nur den Blick auf die Natur übten. Es wuchs die Kraft der Stimmung, weil sie dauernd in ihr lebten. Und da wurden denn recht verschiedenartige Leute aus ihnen: Welcher Unterschied zwischen Modersohn's herbem holländischem Realismus, der auf Israels Art sich aufbaut, und den nervösen Träumereien Vogeler's!

Holland herrschte auch im Sittenbild. Alle fast, die an der Spitze der Bewegung standen, haben in Holland angefangen. So Liebermann, Uhde, Kuehl, Skarbina, der den Deutschen, den armen Mann, lebensgroß in vollem Hellicht malte, Courbet und Bastien Lepage folgend. Die Maler des Blusenmannes warfen das große Geschichtsbild über den Haufen. Der Verein für historische Kunst brach zusammen, weil er die historische Kunst nicht mehr fand, die zu unterstützen sein Ziel war. Graf Leopold Kalkreuth, ein Maler von sicherer Haltung und festem Blick in die Natur, daher berufen für das Bildnis, schuf auch das Bild eines Bauern, eines Paares Ackergäule, die er lebensgroß und meisterlich inmitten einer weiten strahlenden Luft stellte, den braven Leuten ein Ärgernis. Nach so langer Zeit der Schönheitsfeste schien es dem Künstler nötig, daß endlich einmal der volle Ernst des Volkslebens in das Schaffen eintrete. Man wollte die Schminke abwaschen; das Leben zeichnen in seiner Wahrheit, selbst in seinem Schrecken, in seiner erschrecklichen Wahrheit.

Die Armeleutmalerei fand Anregung, der volle Gegensatz zum witzelnden Genrebild. Schon der Maßstab sprach dafür: Lebensgroß wurden die Geplagten dieser Welt auf die Leinwand gestellt, allerlei Elend und Verbrechen, ohne den einst für unerläßlich geltenden versöhnlichen Ausgang zur Schau gebracht. Das empörte selbst die Politiker, also Leute, die berufsmäßig nichts von Kunst verstehen. Die Landtage kamen in Aufruhr über die angeblich sozialdemokratische Kunst; die Geistlichen jammerten hellauf: Das Volk werde verderbt. Wenn nur ein Fettauge von Kirchlichkeit auf künstlerischen Bettelsuppen glänzte, waren sie befriedigt. Aber nun die Verneinung dessen, was ihnen edel schien! Die junge Kritik bewies dagegen, daß es die Liebe zur schlichten Wahrheit, zum Volk sei, die hier endlich einmal Ernst mache mit der Darstellung eben dieses Volkes. Man empfand diese Kunst als demokratisch. Wozu die Darstellung großer

Verbrechen, großer Unglücke der Vergangenheit? Man hatte zu lange mit dem Grausen geliebäugelt, man hatte zu viel schöne Bilder auf den Tod gedichtet; auf jenen Tod, der fernab liegt und uns nicht zur echten Mitfurcht zwingt. Es wirkte befreiend, daß die Kunst den „Salon" vergaß und bitter, grausam, wahrheitsliebend wurde. Andere Fragen beschäftigten sie jetzt. Die Liberalen, die Leute der überlebten Ziele von 1848, die gegen Muckerei und Junkerei für Freiheit der Meinungsäußerung und für den Glanz der Parlamente fochten; die Konservativen alter Richtung, die glaubten, die Vergangenheit festhalten zu können, indem sie den Kopf in den Busch steckten; die Sozialisten, die nun auch schon die ein halbes Jahrhundert alte Marx'sche Theorie verfochten und in dem Kinderglauben dahinwandelten, die ihnen durch diese zuteil gewordene Offenbarung der wirtschaftlichen Wahrheit sei endgültig — sie alle fanden sich in dieser Malerei nicht zurecht. Sie wollte tätigen Anteil am Umschaffen unseres Volkes nehmen; sie wollte den Blick nach innen lenken, das Leben verstehen lehren; sie wollte die Ziele des Volkes wieder heranholen aus der empfindsamen Ferne, es in seinem eigenen Tun und Denken schildern, den hochmütigen Humor beseitigen, der sich der Erkenntnis der Tatsachen entgegenstellte. Das ist ihr denn auch gelungen: Das alte Sittenbild wurde überwunden; der gemalte Humor starb hin; der Ernst und die aus ihm sich entwickelnde gute Laune kamen zu Ehren.

Die neue Landschaft war schon längst nicht mehr jene, auf die die Alten zehn Jahre früher so bitter schmälten. Vieles, was sich der Realismus mit saurem Schweiße errang, ließ er nachmals als gleichgültig wieder fallen. Mancher einst Angestaunte erwies sich später als Mitläufer. Ich glaube nicht, daß die Zahl der großen Begabungen stärker war als in früherer Zeit. Aber das Anzweifeln aller alten Kunstwerte brachte ein nochmaliges Durchdenken der Ziele des Schaffens im künstlerischen Sinne, ein Aufrütteln mit sich, das der Kunst große Vorteile schuf: Vorteile, die jenen zu Anfang des Jahrhunderts durch das Durchdenken der Ziele im philosophischen Sinne zum mindesten die Wage hielten. Einst glaubte man, ums Jahr 1810 sei die moderne Kunst geboren, jetzt setzte sich die Ansicht fest, daß ein gleich großer Abschnitt 60, 70 Jahre später erfolgte. Der Abstand war damit gewonnen, um den Anfängen des 19. Jahrhunderts geschichtlich gerechter zu werden. Die Erzeugnisse dieser Zeit nach der neuen Einsicht neu zu würdigen: Das damals Geschätzte, das eben wurde nun zum überwundenen Übel.

Man sah zurück auf den Wandel der Kunstanschauungen, wie er sich in den 1880er Jahren vollzogen hatte, und frug sich nun, ob die Meister, die damals in die Vorderreihe rückten, Schule gemacht hätten: Das Bezeichnende ist freilich, daß eine aus Eigenem geborene Kunst sich nicht übertragen läßt. Keiner von den Führenden, mit Ausnahme von Thoma, ist daher im eigentlichen Sinne Lehrer geworden. Aber doch spürte man die Unterweisung durch Vorbilder bald überall. Es soll hier nicht von den Künstlern gesprochen werden, die mit mehr oder weniger Selb-

ständigkeit den Bahnen folgten, die jene gewiesen hatten. Es wäre nicht schwer in der heutigen Bildnerei den Geist Hildebrands zu verfolgen: Die Art der Behandlung des Reliefs wandelte sich: Es wurde zu einem aus der Fläche herausgeholten Bilde. Marées Einfluß auf das Herausheben der Einzelgestalt ist nicht minder schwer zu erkennen: Steckt sie doch schon in Hildebrands Schaffensweise verborgen. Der Mensch, und zwar der unbekleidete Mensch wurde wieder Hauptinhalt der Bildnerei: Eine sprechende, ausdrucksvolle und doch einfache Bewegung finden wir höher eingeschätzt als die gesteigerte, dem Barock entlehnte Linienführung. Mit den Frühitalienern lernte man die Schönheit des jugendlichen Menschen erkennen, jener Gestalten, die sehnig, aber nicht in ihrem Aufbau durch rundende Fettschichten verschleiert sind. Und diese Gestalten mit einfachen Mitteln zum Leben zu bringen, das wurde das bildnerische Ziel vieler geschickter Hände.

Böcklins Einfluß spricht sich noch deutlicher aus: Manche führten mit Eigenart seine Art zu sehen fort. Die helle, klare Farbigkeit, die Lust am entschieden herausgearbeiteten Ton, an der sonnigen Steigerung des Blau in Himmel und Wasser, das Rot an Gewändern und Blumen, des vielgebrochenen Weiß an Marmor und Wolken lockte zum Schaffen frischer die Wand schmückender Bilder. Die Heiterkeit der Fabelwelt bot unerschöpflich reiche Anregung: Die Ausstellungen, die noch vor kurzem erfüllt waren mit tieftönigen Bildern, die allerhand schauerliche geschichtliche Ereignisse in möglichst packender Form darstellten, wurden zum Schauplatz in Ton und Inhalt lustiger bockfüßiger und fischschwänziger Wunderwesen. Man suchte dem Böcklinschen Geiste beizukommen auch von mehr realistischer Seite, die über die Naturwahrheit hinausgehende Tonsteigerung zu vermeiden, ohne seine Naturfreudigkeit zu verringern. Aber das alles kann so wenig letztes Ziel der Kunst sein, wie die Nachfolge an andere Meister.

Unter denjenigen, die Klinger folgten, ragt Otto Greiner hervor. In manchen Dingen gehört auch Sascha Schneider zu ihnen. Es ist bezeichnend, daß in ihren kräftig neuzeitig empfundenen Bildern der Inhalt eine Hauptrolle spielt. Greiner wagte es wieder, von der Odyssee sich anregen zu lassen, Odysseus und die Sirenen in einem mächtigen Werke darzustellen. Figurendarstellungen großen Maßstabes, „Historienbilder“, die wohl auch der alte Cornelius für solche anerkannt hätte, die dazu besser gemalt und meist auch besser gezeichnet sind als die des älteren Meisters. Schneider hat, wenn auch nicht mit voller Belebung der Gestalten, doch wieder im Großen die Menschen so darzustellen versucht, wie die Meister der Renaissance es getan hatten: in der vollen Freude am durchbildeten Menschenleibe, an der aus sich selbst klaren und ausdrucksvollen Gestalt; mit Absicht auf Raumschmückung, auf entschieden dekorative Wirkung; ohne Anlehnung an ältere Meister.

Aber nicht dies war für das beginnende 20. Jahrhundert entscheidend, die Gesamtstimmung begann sich zu ändern. Einen starken Bundesgenossen fand das neue Kunstwesen in der veränderten Bewertung der Farbe. Der malerische Realismus setzte ein mit

dem Finden der Schönheit im Ton. Die Maler suchten die Welt in ihrem Verhältnis zum Licht nach allen Seiten ab. Sie fanden täglich neue Überraschungen. Endlich kamen sie zu den großen Wirkungen bestimmter Beleuchtungsaugenblicke, zu jenen bisher gemiedenen oder ungenügend dargestellten, in denen die Farbe mit gewaltiger Macht vom Licht zur höchsten Wirkung aufgestachelt, die Natur beherrscht. Mit Staunen sah man die Bilder Ludwig von Hofmanns: Welch schreiendes Rot, welch aufflackerndes Gelb, welch giftiges Grün, welche Nachlässigkeit in der Zeichnung. Und doch: wenn man sich hineinsah, lag Ruhe, milder Glanz über all den leuchtenden Farben, breitete sich Stille über das helle Erglühen des Abendlichtes; Stille trotz all dem Licht und der Farbe. Hofmann sah das Licht in seinem Glanz und träumte es sich noch glänzender, noch farbiger, noch bunter; er dichtete sich ein farbiges Märchen zusammen; vergrößerte den Ton, verdoppelte die Farbe, übertrumpfte die Stimmung. Er malt Märchen, nicht als Darsteller der uns von alters her überkommenen, sondern solche, die ein froher Weltsinn erfindet. Das ist nicht Wahrheit im Sinne nüchternen Denkens, es sind Dichtungen, so fern ab von der Sachlichkeit wie jene, die uns die Brüder Grimm übermittelten. Dazu sind sie Schöpfungen von stark schmückender Wirkung.

Es traten in Deutschland Maler auf, die einen Blick in eine jenseitige Welt taten. So geht der Münchner Albert Keller in seiner Versenkung in die Stimmungen der Hypnose noch weiter, als es Gabriel Max getan hatte. Von seinem ersten entscheidenden Bilde an, der Auferweckung der Tochter des Jairus, spielten solche Züge bei ihm eine starke Rolle: Ein kindliches Mädchen, dessen Gestalt einen wunderlichen Lichtnebel ausstrahlt; der Hexenschlaf ist empfunden und vielleicht auch gemalt vor dem hypnotisierten Modell. Die Nervenverfeinerung spricht vielleicht noch deutlicher aus Kellers Bildnissen: Seine Frauen sind von empfindsamer Anmut, durchgeistigt, umspielt vom Licht, von den schillernden flackernden Tönen des festlich erleuchteten Saales, doch verinnerlicht, in sich geistig verträumt. Eine mit außerordentlich feinen Fingerspitzen geschaffene Kunst, die des inneren Anreizes bedarf, um frei auszuströmen; die nur dort auf letzte Klarheit ausgeht, wohin das Auge besonders gewiesen wird. Es ist eine Kunst für auserwählte, feinfühlige Gemüter, eine Kunst für wenige; nämlich für geistreiche Leute aus vornehmer Gesellschaft, die sehr genau urteilen und sehr scharf unterscheiden; die aber auch gelernt haben, sehr vieles nicht zu sehen. Dies feine, nervöse Bildnis nicht nur der Einzelnen, sondern der ganzen Gesellschaft hat sich bei uns rascher entwickelt, als die Gesellschaft selbst: es steckt darin ein wenig Künstlertraum, Sehnsucht nach einer erwarteten höheren Formenanmut. Unsere Maler müssen schmeicheln, nicht nur um ihren Modellen, sondern um sich selbst zu genügen. Aber Bildnisse, wie sie v. Habermann, Schuster-Woldau, Lepsius malten, gehen aus der Nervenstimmung der Zeit hervor: Es ist nicht die Kraft des Erkennens, die bei ihnen entscheidet; sondern die Fähigkeit fremde Naturen sich unterzuordnen, ihnen den Kunstwillen zu suggerieren.

Jeder Schritt in die idealistische Naturschilderung, jeder Versuch das Weltganze oder doch zusammenfassend größere Teile von diesem künstlerisch zu bewältigen, führt aus dem realistischen Streben zu einer Berührung mit dem Jenseitigen. Denn die Bildfläche vermag den Raum in seiner Ganzheit nicht zu erfassen, jedes Vermeiden von Nebensächlichen ist zugleich ein Übertreiben des als wichtig Erachteten. Das Erfassen beruht auf dem Einstellen der Nerven des Künstlers, von denen man nicht sagen kann, ob die feiner empfindenden gesünder sind als die starken, wenigstens nicht in ihrer Auswirkung auf das Schaffen: Die einen stellen sich ein auf die Vielheit der Erscheinungen, die anderen auf Wucht der Masse.

In Wien entstand ein Beispiel der ersteren Art in Gustav Klimt, der aus den Blumen verschiedenartigsten Schaffens und Volkstums seinen Honig sog, nicht als Nachahmer, nicht als Nachempfinder, sondern als ein in hohem Grade eigenartiger, daher in seiner Zeit moderner Mensch: Feinste Empfindung für Stimmung, eine durchgeistigte Sinnlichkeit, ein Zug nach dem Schmückenden, nach eigenem Erfassen der Natur. Er vertieft sich in eine gedankenreiche Tonmalerei, von der er stärkere Einwirkung auf die Beschauer erwartet, als von abgebrauchten Sinnbildern, durchaus ein Sohn des Wiener Geistes in der Tiefe des musikalischen Grundton seines Lebens: Die Musik kann nicht realistisch sein, sie ist immer auf Stimmung angewiesen, spricht zum Mitempfindenden durch den anklingenden Ton, der sich nicht an den Verstand, wohl aber an das Herz wendet. So ist denn Klimt der Maler einer verinnerten, nicht einer verwirklichten Welt, ein Künstler, der erst langsam sich Anerkennung schuf. Man warf ihm Krankhaftigkeit vor, weil er in seiner Weise das zu vergegenwärtigen suchte, was ihm den Sinn bewegte: Das Bild erscheint unwirklich, einem mittelalterlichen Glasgemälde verwandt, andeutungsreich, vielsagend, rätselhaft. Es widerspricht der dem Wiener sonst eigenen Lebenslust, der Heiterkeit seines Wesens der einschmeichelnden Liebenswürdigkeit. Nicht Kraft, sondern Vertiefung im Stoff wie im Aufbau, in Farbe wie in der Vielheit der Ausdrucksmittel. Daneben der Westfale Melchior Lechter, der in der Leuchtkraft und der Flächigkeit gotischer Glasmalereien, in der Schlichtheit und Zartheit der Linienführung an Bestrebungen erinnert, die in England durch Morris vertreten wurden und den Ansichten Ruskin's gemäß sind.

Ein weiteres Beispiel des Reichtums deutscher Art gab der Schweizer Ferdinand Hodler, der in seinen späteren Arbeiten immer stärkeren Einfluß auf Deutschland gewann, indem er bei kräftigster Zeichnung und absichtlich schlichter Farbe zu einer mächtigen, freilich in ihrer Absichtlichkeit leicht erkennbaren Wucht gelangt. Es ist bezeichnend, daß seine besten Arbeiten unter dem Einfluß deutscher Architekten entstanden, so die für die Universität in Jena. So sehr er in vielem an das anknüpft, was französische Meister vorbereiteten, wird er doch schwerlich jenseits der Vogesen und des Jura Anerkennung finden, wird er dort selbst im Kreise der auf Naturwahr-

heit völlig Verzichtenden unverstanden bleiben. Seine klar vor dem Hintergrunde stehenden leidenschaftlich bewegten, oft verrenkten Gestalten, die je für sich allein oder in Gruppen von gleichem Ausdruck zusammenstehen, Tatengewaltige oder Schmerzdurchtränkte, führen eine außerhalb der Zeitgenossen wirkende Eigenart vor, die als Denkmal für die Zwiespältigkeit der Kunstverhältnisse in späteren Tagen gewürdigt werden muß. Die Landschaften seiner Frühzeit, fein empfundene, schlichte und dabei doch in hohem Grade eindringlich wirkende Heimatsbilder vom Genfer See stehen in vollem Gegensatz zu Darstellungen der großen Kämpfe in Geschichte und Natur. In diesen offenbart sich, wenn auch Tracht und geschichtliche Anklänge auf ein fernes Jahrhundert hinweisen, die starke Freudigkeit im Schaffen, die den Künstler nie verleitet, sich aus der Darstellung seiner Selbst und seines Verhältnisses zu den Dargestellten hinausdrängen zu lassen. Vor allem aber zeigt er sich als einer jener Meister seiner Zeit, Marées verwandt, im Verhältnis seiner Gestalten zum Raum, d. h. in der statuarischen Wirkung, mit der die Wagrechte des Bodens und Horizontes der Senkrechten der aufrechtstehenden Gestalten gegenüber gestellt ist oder sich der Hauptlinie fügen, der Dreieckkomposition der Renaissancemeister entschieden widersprechend: All dies führt aus einem tiefen Empfindungsdrang, gewaltsam, nicht aber gewalttätig in die Erscheinung.

Das Gegenteil, die klare Stimmung der Nordostdeutschen, wie sie in Berlin die Geister beherrschen, äußert sich in zwei engverwandten Malern Max Slevogt und Lovis Corinth. Es sind dies Männer von hoher Begabung, von einer Breite und Kraft der Pinselführung, wie sie vorher seit Franz Hals kaum einer besessen hat. Schufen sie doch in der Zeit höchster Bewunderung gerade für diesen Niederländer, dem nur Velazquez an Wertschätzung die Wage hielt. Beide sind starke Könner, sicher im Gefühl ihrer meisterlichen Überlegenheit und damit der rechte Ausdruck des um seine Vormachtstellung unter den deutschen Städten ringenden Berlin.

Beide Maler lassen sich nicht in ein „Fach“ einklammern, nicht als Landschafter oder Geschichtsdarsteller abstempeln. Die vollendete Sicherheit in der Technik gab ihnen die Fähigkeit, sich an jeder Aufgabe zu betätigen. Das bekunden sie schon durch ihre graphischen Werke: Sichere Hand, rasche Auffassung des Geistes des zu erklärenden Schriftwerks, lebendiges Fortdichten seines Inhalts aus dem Gebiet der Lesbarkeit in die Sichtbarkeit. So auch im Darstellen biblischer Vorgänge auf großen Bildern. Es lag dies in der Zeit: Schon 1878 malte Liebermann den jungen Christ unter den Schriftgelehrten; diese zwar in altertümlicher Tracht, eifrig dem Worte des zwischen sie tretenden klugen, etwas verschüchterten Knaben lauschend, unverkennbar in der Absicht, den Vorgang so zu schildern, wie er nach des Malers Ansicht sich abgespielt haben dürfte. Viele empfanden dies als Hohn, als Vergehen gegen die Heiligkeit Christ's, was es sicher nicht sein sollte. Es ist die Arbeit eines rationalistisch Denkenden. Die Frage ist nur, ob sich das Leben des Heilandes überhaupt mit den Mitteln

verstandesklarer Kunst darstellen lasse, so wie es Renan und Friedrich David Strauß wissenschaftlich versucht hatten, ob hier nicht die Absicht auf Wahrheit am Gegenstande verpufft, dessen tiefster Wert eben nur durch den Glauben, nicht aber durch die Absicht an der Hand der Wissenschaft oder der Kunst eine Wirklichkeit sich zu schaffen, erreichbar ist. Slevogt malte die Geschichte vom verlorenen Sohn in einer Anordnung, die an mittelalterliche Flügelaltäre mahnt: Im Mittelbild die Heimkehr, in den Flügeln das Zechgelage und den Verzweifelten. Ein Mann, dem gewiß nicht engbrüstige theologische Bedenklichkeit vorgeworfen werden kann, der Marburger Kunstgelehrte Richard Hamann erklärte die Bilder in Beziehung auf die biblische Handlung für aufreizend. Er sah in dem Werk den Mangel der Zeit an Achtung, die Absicht, den Kampf gegen alle die Freiheit beschneidenden akademischen und gesellschaftlichen Regeln offen zu führen. In gleichem Sinne schildert auch Corinth die Leiden Christ's aus menschlichem Mitleid heraus in ihrer Grausigkeit: Wie ihm der Nagel durch den Fuß gehämmert wird, wie er sich im Schmerz windet, wie bei der Kreuzabnahme der Nagel mit der Beißzange wieder entfernt wird: Die Berliner sahen in solchen Werken den Freimut, mit dem der Künstler die Dinge so darstellte, wie er sie in sich erlebte: Gewiß die rechte Art für den rechten Mann. Aber ob die Stimmung, aus der heraus das Ganze entstand, dem Gegenstande entsprach — das bleibt die offene Frage: Es fallen diese Bilder in die Zeit, in der Langbehns „Rembrandt als Erzieher" das meist gelesene Buch war, jenes starken Mahners zum Individualismus, also zur Betätigung des Ich. Aber die Betätigung allein führt nicht zu den künstlerischen Höhepunkten, sondern die Eigenart dieses Ich ist entscheidend: Nicht das Ausdrücken von Empfindungen schafft die edelsten Werte, sondern die Höhe und Feinheit der auszudrückenden Empfindungen. Corinth, gewiß ein ernster Mann, sieht zeitgemäßer als die früheren, nicht in Nebendingen, wie Tracht und räumliche Umgebung; er sieht schärfer die äußeren Tatsachen, aber er sieht weniger scharf den Gottmenschen, die welterlösende Wirkung seines Leidens. Sein künstlerisches Recht mag der Maler aus den Werken Grünewalds gezogen haben, dessen Ruhm damals im mächtigen Aufstieg war. Es ist nicht der Geist der Aufklärung, der aus dem Werk des Realisten spricht, sondern mehr jenes der kritischen Religionsforschung, wie sie sich aus den Wirken Ferd. Chr. Baurs entwickelte, der Wissenschaft, die bestrebt ist, durch die Überlieferung des kirchlichen Christ hindurch auf Grund des forschenden Vergleichens der Evangelien unter sich den geschichtlichen Mann von Nazareth herauszuschälen, d. h. den Menschen der theologischen Hüllen entkleidet zur Darstellung zu bringen, wie es um 1500 unter Einfluß der Mystik durch das innerliche Erleben der Taten und Leiden Christ's geschah.

Corinth malte auch Darstellungen der griechischen Götterwelt. Vorher hatte diese in seiner Weise Offenbach der Welt nahe geführt, indem er sie ins Pariserisch-Lächerliche umdichtete. Corinth, dessen künstlerischer Wert durch den Vergleich mit dem Operet-

tenkomponisten nicht herabgemindert werden soll, erklärt — gleichviel ob absichtlich oder durch inneren Zwang gebunden —, die griechischen Götter dem Beschauer seiner Bilder als Menschen mit menschlichen Eigenschaften, malt in ihnen mit gutem künstlerischem Recht sich selbst: im „Homerischen Gelächter" den Olymp, der sich um die bei der Untreue ertappte, tieferrötende Aphrodite versammelt, so etwa, wie dies heute sich unter Menschen abspielen würde, wenn der Ort zufällig ein Familienbad wäre. Er malt den Kampf des Odysseus mit dem Bettler bei seiner Rückkehr in die Heimat als Rauferei eines alten Juden mit einem Strolche, der die Freier mit gemischten Gefühlen zusehen. Die Freunde des Malers sehen darin einen drolligen Humor, zugleich aber auch ein besseres Verständnis des Homer als das der Philologen. Den Homer und die Evangelien versteht eben jeder nach seiner Art, der eine, indem er sich in den Geist und in die Glaubensform der Bücher versenkt; der andere, indem er die Geschehnisse sich in die Gegenwart, nämlich in seine Gegenwart übersetzt. Corinth mag dabei seine erstaunliche Sicherheit in der Beherrschung des menschlichen Körpers, seine Freude am Darstellen des Nackten und die Überzeugung geleitet haben, daß man den Spießbürgern zeigen müsse, die Kunst brauche auch vor den gewagtesten Dingen nicht zurückzuschrecken.

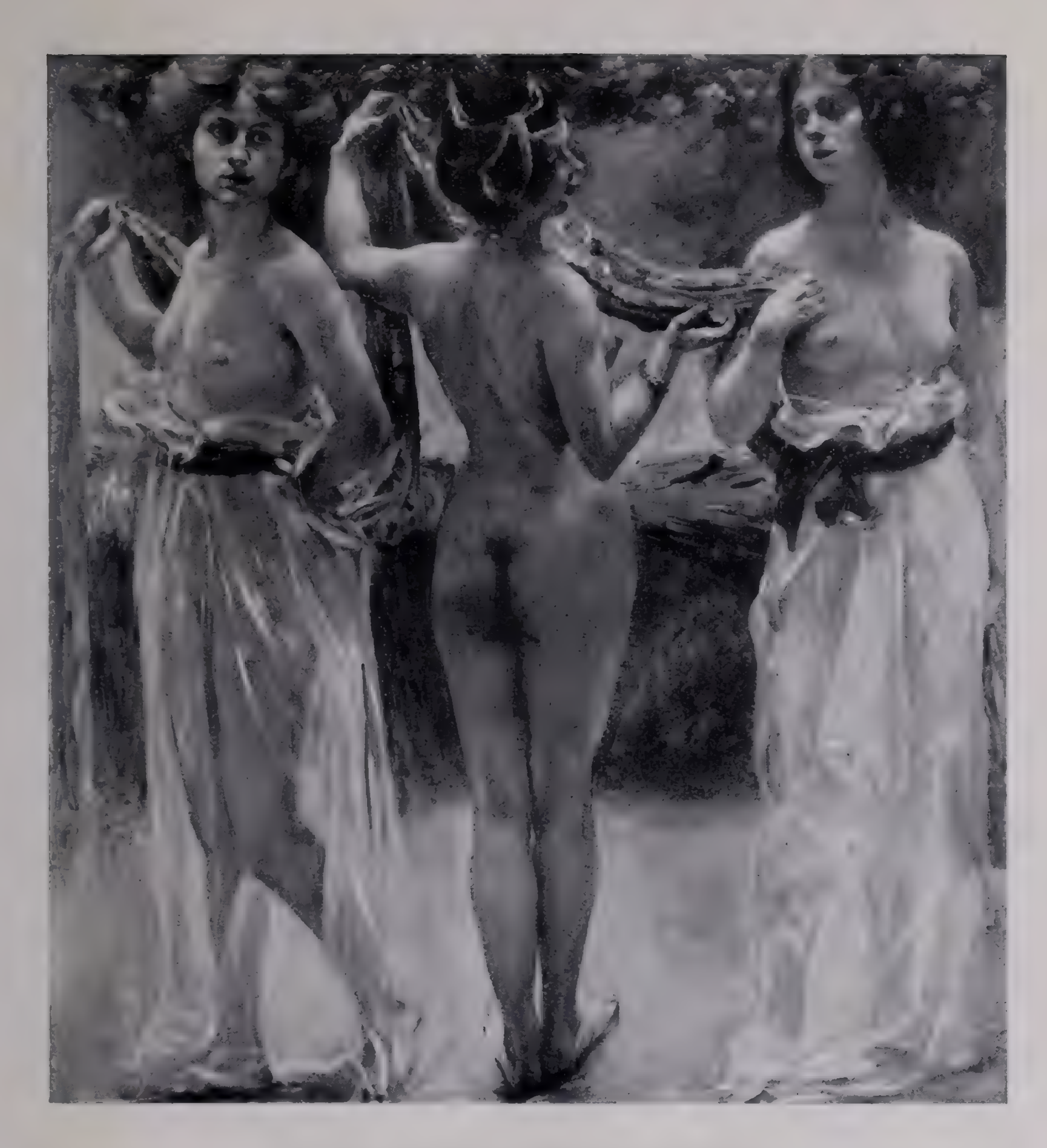
Man forderte vom Bilde schmückende Wirkung, dem Raum dienende Eigenschaften. Diesen Ansprüchen half Walter Leistikow zur Erfüllung. Schulze-Naumburg stand ihm zur Seite. Die naturalistische Art der Wiedergabe, die Einseitigkeit in der Behandlung des Tones begann Leistikow, früher einem Nachfolger Liebermanns, lästig zu werden. Es wuchs im Künstler die Sehnsucht, einen malerischen Grundzug zu finden, der es ihm ermöglicht, den Ton fester zusammenzuhalten. Es erschien ihm kleinlich und für seine Zwecke nicht ausreichend, der Natur mit peinlicher Sorgfalt nachzugehen und jeden ihrer Einzelwerte zu verzeichnen. Er erleichterte dem Beschauer die Auswahl des Wichtigen und Wesentlichen, indem er das Unwesentliche fortließ. Er begann die Landschaft zu stilisieren, indem er sich an die Natur hielt, die ihm nahe vor Augen stand, an das märkische Tiefland. Liebermann rühmte mit feinem Verständnis für die Kunst des Jüngeren, Leistikows Verdienst, den Stil für das Darstellen der melancholischen Reize der Umgegend Berlins gefunden, ihre Schönheit sehen gelehrt zu haben. Er führe das Werk fort, das Theodor Fontane in seinen märkischen Wanderungen begonnen, Wilibald Alexis und über diesen hinaus de la Motte Fouqué vorbereitet hatten: Die Liebe zur norddeutschen Tiefebene, zur langgestreckten wagerechten Linie, zum Bau der Wolken, zur Breite des Lichtes. Hinzu kam das verschwiegene Dunkel des Kiefernwaldes mit seinen am Abend leuchtend roten Stämmen, die Tiefe der Farbe der Seen. Die Berliner Großstädter nahmen Besitz von der sie umgebenden Schönheit, sie vertieften sich in ihre Art, belächelten jene, die über die Sandbüchse des Deutschen Reichs, die Mark Brandenburg, spotteten. Es gehörte die Empfindungsfeinheit des Realismus dazu, um den rechten Standpunkt zu gewinnen, jenen, den einst die alten Hol-



MAX SLEVOGT: DER HÖRSELBERG

Mit Erlaubnis des Verlages Bruno Cassirer · Berlin





LOVIS CORINTH: DIE DREI GRAZIEN



länder aufbrachten, als es ihnen gelang, ihr Land der Welt als schön zu erschließen, wie die Maler und Dichter des 18. Jahrhunderts dies an den bisher als erschrecklich geltenden Alpen leisteten. Menschen einer späteren Zeit haben es leicht, dies Schönheitsempfinden als selbstverständlich jedermann und auch sich anzusinnen: Das ist ja die Eigenart einer Wahrheit, daß, nachdem einer sie ausgesprochen hat, jeder denkt, er selbst würde sie auch aus sich herausgeholt haben; sie sei „trivial“, platt, alltäglich, ihr mangele die Tiefe, die der Philosoph durch Verklauseln des Einfachen ihr zu geben versucht, wenn ihm der große Blick für die Wahrheit fehlt.

Diese Neuerer erstrebten in verändertem Sinn, was einst Rottmann und Preller wollten; nicht mehr den konkreten, sondern nun wieder den abstrakten Idealismus in klarer Form. Und doch: Riefe man die Alten vom Himmel herunter, die Maler wie die Ästhetiker, um die Werke ihrer jungen Gesinnungsgenossen zu prüfen, sie würden sich mit aller Entschiedenheit von ihnen abwenden. Denn bei gleichem Gesetz und gleichem Wollen tun sie das volle Gegenteil: Was den Alten das Gleichgültige, ist ihnen das Wichtige; was diesen das Nebensächliche, jenen der eigentliche Inhalt der Kunst. Und beide scheinen recht zu haben! Die Neuerer meinten, Preller und Rottmann hätten die Schöpfung verbessern wollen und seien über Kleinlichkeiten nicht hinausgekommen, weil sie die Natur nicht in ihrer innersten Wesenheit erfaßten. Wer nicht nur eines Mannes Rede hören will, der wird erkennen, daß nicht nur Hofmann und Leistikow, sondern auch alle Realisten die Schöpfung verbesserten: Jene empfanden an ihr nur etwas anderes als Zufälligkeit. Nicht der geistige Inhalt, nicht die Absicht ist in den langen Jahren eine andere geworden, sondern nur das Verhältnis zur Natur! Der hält den Ton, jener die Zeichnung, der die Stimmung, jener die Beziehung zu großen Gedanken für das Wesentliche. Der Unterschied liegt darin, daß die Zeitgenossen jeweilig von den Malern auf andere Anforderungen geführt wurden. Es wird jeweilig Allerneuste geben, die anderes als das Wichtigere, als das Größere ansehen: Das wirklich Große am Gotteswerke aber ist sein von keinem ganz faßbarer Reichtum.

Es kam eine neue Art dekorativer Malerei auf, die Gutes erzeugte; Bilder, die nicht sachlich Klares, sondern sachlich Verschleiertes in leuchtenden Tönen geben; Bilder, in die man sich hineinträumen soll und kann. Vielfach hat der Symbolismus sich ihrer bemächtigt, auch der Mystizismus sich hineingemengt. Das Wetter war allerdings nicht gut für Mystiker und für das Lesen von Sinnbildern. Die Zeit der Technik wollte Klarheit. Sie hatte den Eindruck, als wenn viele, die in Mystizismus machten, an die Echtheit ihrer so mühsam errungenen Unklarheit selbst nicht recht glaubten. Aber daraus, weil man selbst nicht mystisch gestimmt war, durfte man nicht das Recht ableiten, anderen zu verbieten, sich auf Mystik einzustimmen.

Die deutsche Bildnerei ging ihre eigenen Wege. Man sprach vom Neuklassizismus als der Richtung, die sich auf Hildebrands Lehre und Wirken aufbaute. Er war die Absage gegen das Barock, wie es sich in Begas, Tilgner, Eberlein und so vielen anderen ausge-

wirkt hatte. Eine Kunst des lebendigen Daseins, herausgeholt aus dem Steinblock, der der Einzelgestalt, der Gruppe wie dem Flachbild den Rahmen im Raum angab. Es galt, sich an die Grundform des Stoffes zu binden, in dem die Gestalten stecken, selbst dann, wenn es sich um Werke in Bronze handelte; dazu um die vollkommene Wiedergabe der Natur, des Lebens, der Bewegung der Glieder oder doch bei ruhiger Haltung der Bewegungsmöglichkeit, der sichtbare Ausdruck der in den ruhenden Gliedern schlummernden Kraft. Weniger handelte es sich um Darstellen eines geistigen als um tatsächliches Erkennen der Form, um klare Wiedergabe der im Gegenstande wirkenden Lebensmächte. Nicht was sie zu sagen haben, was vor ihnen zu denken man sich bemühen solle, bedingt die Erscheinung, sondern die Absicht ist, in unbedingt klarer Form auszusprechen, was das Werk darstellt, was es in seiner Gesamtheit, wie im Spiel jeder Muskel ist. Die klare Übertragung der Natur auf ein Werk der Kunst mit Überwindung aller Leblosigkeit, aller matten Stellen in der Bewegungsfähigkeit der Körper. Da sprach Hildebrands Kunstlehre ein entscheidendes Wort mit und die hinter dieser stehenden Antike: Auch die griechischen Götter sagen uns nicht geistreiche Dinge, sie sind in ihrer Schönheit da, leben in Marmor oder in Bronze ein sinnlich starkes Sein. Und ein Denker wie Spengler fand in seinem Buche über den Untergang des Abendlandes, daß sie eigentlich recht geistlos aussähen. Aber neben der Lehre Hildebrands und neben dem Einfluß barocker Bildnerei standen die Anregungen der Belgier, an der Spitze Meuniers und des Franzosen Rodin.

Die Barockplastik hatte in Christian Behrens einen Umbildner erfahren. Die Österreicher Hugo Lederer und Franz Metzner sind als seine Schüler anzusehen. Sie führten den Zug auf Größe und Wucht weiter, freilich ohne die innere Kraft ihres Lehrers. Bald fing man angesichts ihrer Werke über „Megalomanie", Größensucht, zu spötteln an, weil der Schwulst der Formen nicht dem Gedanken entsprach; weil man die absichtliche Steigerung der Formen als willkürlich, nicht als Folge eines inneren Dranges empfand. Sie hielt Schritt mit dem Bau gewaltiger Denkmäler, so am Hamburger Bismarck und bei Ausstattung des Schlachtendenkmals bei Leipzig.

Von Meunier entnahm man den Zug ins Malerische, von Rodin das Flimmern der in zahlreiche Flächen und prickelnde Unebenheiten aufgelösten oder in der Rundung glänzenden Glätte der Bronzehaut und suchte diese mit der Lehre Hildebrands in Einklang zu bringen, der seinerseits die Reize des Stoffes durch seinen bildnerischen Sinn zu bändigen und dem Gesamteindruck zu unterwerfen bestrebt war. Dazu kamen die Anregungen, die Japan und die Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts boten: Ausnutzung der Gestaltungsmöglichkeiten des Stoffes wurde zum Grundgedanken der Bildnerei, die nun wieder in Kleinwerken, solchen für das Haus, neben der in ihren Mitteln erschöpften Denkmalkunst, ihre Aufgabe sah. Bezeichnend ist dabei die Vorliebe für Tierbildnerei großen und kleinen Maßstabes, bei der das Streben nicht auf Vermenschlichung des Tieres, sondern auf volles Erfassen seiner Eigenart, seines tierischen

Sonderwesens ausging. Angeregt vielfach durch Arbeiten Stucks entwickelte sich in München eine sich bald über ganz Deutschland verbreitende Schule. Ihr ist die Bildnerei Kunst des Daseins im Raume, sie umfaßt den Gegenstand, abgesehen von der Farbe einheitlich, in einer Form, die der Gipsabguß über die Natur bestimmt. Diesem fehlt nur eines: Das Leben, die Umbildung aus der Starrheit der Augenblickshaltung zu einer solchen der Bewegung, eines innerlichen Wirkens und Handelns auch im Zustande der Ruhe.

Die Amazone von Louis Tuaillon in Berlin, eine auf stillstehendem Pferde in lässiger Haltung sitzende weibliche Figur, ist das bezeichnendste Beispiel dieser Kunstart. Gegensätzlich dazu die im Augenblick des Pfeilabschießens festgehaltene, auf einer gespannt auslugenden Hirschkuh reitende Diana in Hamburg von Georg Wrba, die mit seinem Ritter auf der Wittelsbacher Brücke in München verglichen werden muß, um zu erkennen, welchen Einfluß der Stoff, hier Stein, dort Bronze, auf die Gestaltung ausübte: hier schwere, wuchtige Formen und Anlehnung an die Architektur; dort die feinste Durchbildung der Gelenke des Tieres wie der Reiterin; hier unbedingte Ruhe, dort Festhalten des Augenblickes der raschen Handlung. Die Tiere stets in der Absicht gebildet, sie in ihren Lebensbedingungen und -äußerungen klar erkenntlich zu machen, ohne erklärende oder naturwissenschaftliche Absicht, auch ohne humoristische Überheblichkeit. Das ist der Grundzug der Tiergestalten, wie sie August Gaul schuf, die nicht Lehrmittel für die Wissenschaft sind, trotz ihrer unbedingten Treue gegen die Natur, nicht Erscheinungen der Tiersage, sondern das Ergebnis eines liebevollen Hineinsehens in das Wesen jeder Gattung, Darstellungen ihrer Art sich auszuleben.

Hildebrand hatte im Bildnis Meisterwerke der klaren Erkenntnis des Dargestellten geliefert. An Sicherheit im Festhalten des Wesentlichen der Gestalt wie zugleich des Augenblicklichen und der Haltung: Der volle Gegensatz zum Geistreichtum Rodins. Büsten, wie sie Hermann Hahn, Georg Wrba u. a. schufen, sind aus gleicher Absicht entstanstanden, wie etwa die Bildnisse Lenbachs, doch ohne jede Anlehnung an irgendeine Kunst der Vergangenheit, wirkliche Darstellung des betreffenden Menschen erkannt vom Künstler, der sich selbst als das Gefäß ansah, in dem die Ganzheit des Modells erneut lebendig geworden ist.

Zum Denkmal mußte sich die Bildnerei neu einstellen, zu jenem Ehrenmale, das dem Andenken von Fürsten, Feldherren, Staatsmännern, wie Männern des Geistes von Bewunderern dargeboten wurde. Es waren ihrer zu viele, als daß nicht an der einfachen Wiedergabe der Gestalt die Anteilnahme schwinden mußte. Bezeichnend ist, daß sie nun wiederholt nach dem Vorbilde romanischer Werke mit Bauwerken in Verbindung gebracht wurden, wie der Moltke Hermann Hahns mit einer Kirche in Bremen, somit bei voller Ausbildung von Roß und Reiter doch eine Reliefwirkung erzeugend. Ist es doch für manche Bildhauer dieser Richtung bezeichnend, daß sie im Zusammenhang mit Neubauten ihr Bestes leisteten, in der Erkenntnis des engen Zusammenhanges zwischen

Bildnerei und Architektur als räumlicher Künste. So auch empfand Bernhard Hötger in seiner Gebundenheit an den Block; wie ja auch die einem Bau eingefügten Bildwerke aus den Bossen herausgesonnen werden. Hötger sucht die große Form, den Fluß der Linien, den Ausdruck des Erwachens aus dem Stoffe zum künstlerischen Leben. Er findet dies verwirklicht in den Bildnereien Asiens, in dem Bändigen der Gestalt durch den Geist, einem Geist der Weltabgewandtheit, der Traumhaftigkeit. Nicht dem Wirklichkeitssinn habe die Kunst der Zeit zu entsprechen; er schwingt sich in Jenseitigkeiten auf, Neues vorbereitend.

Mit der Jahrhundertwende traten mehrfach neue Anschauungen hervor. Man sah in der sachlichen Ruhe, in der fest umschlossenen Haltung nicht mehr den Zug der Zeit, die den Ausdruck ihrer Nervosität forderte. Das Leben spielte sich immer hastender, unruhiger ab, die Sachlichkeit, das Unterordnen unter das Modell erschien als Ausdruck einer Denkträgheit. Es kam die Zeit der großen Sehnsuchte, der Hoffnung auf eine neue bessere Gesellschaftsordnung, auf ein einfacheres und damit doch verfeinertes Zukünftiges. Die jungen Bildhauer packte dieser Geist. So Georg Kolbe, der anfangs als Realist schuf, aber nicht in der Ruhe befindliche, sondern die in leichter, aber alle Muskeln in Bewegung setzenden Tanzenden, Hockenden, Schreitenden, stets namenlosen Gestalten; sie wollen nichts, als in ihren Bewegungen, in ihren Zügen von sich selbst erzählen. Die in den feinen Wellenlinien eines jugendlichen Rhythmus aufstrebenden Körper sprechen nicht von Kraft, nicht von Wollen, sondern von Reizbarkeit gegen äußere Annäherung, von prickelndem Nervenkitzel, um ihrer Schwäche willen liebenswürdige Wesen. So war auch Wilhelm Lehmbruck, der jung aus dem Leben Gegangene, in der Mehrzahl seiner Werke Realist, d. h. er suchte unter feinsinniger Beobachtung der Natur in seine Gestalten Leben zu gießen, nicht hastiges Handeln, sondern Verharren im Fluß der Bewegung durch sorgfältiges Abwägen der Umrißlinie, der Flächen. Er gibt den Menschen wieder, nicht den Einzelnen, sondern das Bild des Erdgeborenen, des Kindes der ersten Schöpfungstage, den vom Schlaf zum Leben Erwachten: Schon meldet sich veränderter Schaffenswille, schon zeigen sich im jungen Bildnergeschlecht die Einflüsse aus dem Osten, Rußlands, Polens, der Judenschaft mit ihrer ungleich geringeren Last an Überlieferung, ihren das Gesellschaftsleben umstürzenden Gedanken.

In einem der vielen während des Weltkrieges in Frankreich erschienenen, vom Haß eingegebenen Aufsätze über deutsche Kunst, der man vorwarf, sie habe nie selbständig erfunden, sondern stets nachgeahmt, sagte der angesehene Schriftsteller Sar Pelladan, daß nur einmal französische Künstler sich soweit erniedrigt hätten, Anleihen bei Deutschen zu machen — nämlich in der neuzeitigen Baukunst. Er zählte die Pariser Bauten auf, die „nach Deutschland stinken", forderte ihren Abbruch und daß nie wieder deutsches Kunstgewerbe in Frankreich gezeigt, daß deutsche Kunstzeitschriften verboten werden müßten. Schon vorher war das Deutsche im Ausland aufgefallen: Man bezeichnete es als schwerfällig und stellte ihm französische Anmut entgegen, eine solche, die dem Deut-

schen wieder spielerisch, unzeitgemäß als verändertes, nicht aber verbessertes Rokoko erschien. Wer Paris besuchte, wer die Kunstausstellungen durchwanderte, dem gähnten in der Kleinkunst ein zwar stets mit Geschick behandeltes, aber doch inneren Gestaltungsdranges entbehrendes Louis quatorze, Louis quince usw. an, Wiederkäuen reichlich verdauter Kost.

Der wachsende Reichtum der deutschen Staaten und Städte, die gewaltig wirkende Steigerung des Wirtschaftslebens wirkte am unmittelbarsten auf die Baukunst. Der Maler, weniger schon der Bildhauer, kaum jemals der Architekt schafft Dinge nach einem, von fremdem Einfluß uneingeschränkten Willen. Er kann wohl Entwürfe sich zur Freude als Ausdruck seines Wollens schaffen, die an sich von hohem Kunstwert sind und anzeigen, wohin die Fahrt geht. Aber der Entwurf ist nur der Anfang der künstlerischen Tat, erst die Ausführung bringt sie zum Abschluß. Vor dem Entwurf steht aber der Wille des Bauherrn, die mehr oder minder klare Äußerung, was und warum gebaut werden soll. Die Geschichte des Bauherrn in seinem so tief entscheidenden Wesen und seinem Einfluß auf die Baukunst ist bisher noch ungeschrieben. Er hält den Architekten fest an den sachlichen Notwendigkeiten und schätzt den Wert des Baues mit Recht danach ab, in wie weit er dem zum Schaffen führenden Willen entspricht. Der Bauherr vertritt mithin ganz wesentlich jenen in der Lösung sich betätigenden Zeitgeist, der zum Stil führt, zu der innigen Verwandtschaft und geistigen Einigkeit der Leistungen einer bestimmten Zeit, also zur Zeitgestalt. Es ist der Sinn für das Tatsächliche der Aufgaben, den Realismus der Zeit, der dem entwerfenden Architekten die Hand führt. Denn tatsächlich war die über das einfach Zweckgemäße hinausgehende Forderung nach äußerer Darstellung des Volkswohlstandes der ausgesprochene Wille des Bauherrn.

Wallot und seine Kunstgenossen hatten das Streben auf Echtheit im Sinne eines alten Stiles überwunden, das mit der Schule Karl Schäfers endgültig begraben wurde. Damit war es jedoch nicht zu grundsätzlicher Ablehnung alter Stilformen gekommen. Dem Jugendstil, als dem Streben nach dem unbedingt Neuem war bald durch Überhetzen der Atem ausgegangen. Was er an Bauten hinterließ, verfiel rasch der Mißbilligung, so daß er nicht die Zeit und die Aufgaben fand, in denen er sich hätte vertiefen können. Ihm blieb fast allein der im wesentlichen von Unternehmern ausgeführte Wohnungsbau, hinter dem nicht ein festgewurzelter Grundbesitz, sondern eine Baubank und die Hypothek stand. Diese Bauten sind also zumeist das Ergebnis des auf feste Renten rechnenden Geschäftssinnes, während der künstlerische Entwurf Architekten zweiten und dritten Ranges zufiel, hiermit auch die unlösbare Aufgabe für die unkünstlerisch angelegten Straßen und für den noch viel unkünstlerischen Zweck bei tausendfältiger Wiederholung derselben Grundbedingungen ein einigermaßen erträgliches Großstadtbild zu schaffen. Wählte man, wie in der Zeit vor 1870, schlichte Gestaltungen, so gähnte der Welt Langeweile entgegen; wählte man reiche Formen, so führte dies bald zu einem Überbieten, Überpoltern. Dazu kam der vom Standpunkt der Volksgesundung und der Volkssittlichkeit er-

wachsene Widerwille gegen die Wohndichtigkeit, gegen das Anhäufen vieler Menschen auf einem Grundstück, das Wohnen im Hinterhaus, in freudlosen und engen Höfen. Man ergötzte sich einerseits an der monumentalen Großstädtischkeit der Bauten, verband mit ihnen den Begriff des vornehmen Straßenbildes, während gleichzeitig mehr und mehr der Wunsch nach dem Einfamilienhaus laut wurde im Gegensatz zu der Ansicht, daß die Menschenmassen der Großstadt eben anders nicht unterzubringen seien, als in vielstöckigen Mietskasernen. Aber das Bedürfnis nach solchen und die alte Gewöhnung waren selbst in kleineren Städten so stark, daß die zahlreichen anregenden Gedanken hervorragender Künstler zur Besserung der Verhältnisse durchschlagende Wirkung nicht haben konnten. Die Bauunternehmer zeigten sich dazu noch in ihrer Weise als Idealisten, wenn man darunter Leute versteht, die mehr leisten, als ihrem Vorteil dient. Ihre Bauten wurden mit unnötigen Erkern und Giebeln, Türmen und Schmuckwerk in reichster Weise ausgestattet, da das Haus „vornehm" sein sollte. Wer die deutschen Städte mit kundigem Blick durchwandert, muß mit Staunen anerkennen, welche Unmasse von Arbeit und Geschick an den Hausfronten verwendet wurde, freilich für das Gesamtbild ohne künstlerischen Erfolg. Man vergleiche damit, was an nüchterner Gleichmacherei in Frankreich und England nach dem architektonischen Musterbuch geschaffen wurde, von Nordamerika zu schweigen. Die Stadtverwaltungen forderten für ihre Hauptstraßen besonders reiche Schauseiten und die Bauherren, namentlich auch solche, die für ihre eigenen Zwecke bauten, kamen diesem Wunsch aus freiem Antrieb nach. Der Staat baute dort durch seine Bauämter, wo es sich nicht um besonders hervorzuhebende Denkmalwerke handelte, dort, wo sie den geeigneten Architekten durch Wettbewerb aussuchte. Viele tüchtige Künstler waren den Ämtern eingereiht, aber selten hatten sie volle Freiheit, ihre Eigenart dem Bau aufzuprägen. Der Oberbaurat und der Geheime Baurat wirkten auf junge Stürmer mäßigend ein und sorgten für „abgeklärte" Formen, d. h. für jene wohlanständige Langweiligkeit, die sie im Verwaltungsdienst sich angeeignet hatten. Viel junge, aufstrebende Kraft ist dadurch verzettelt worden, daß man das Bauen als Amt, als Dienst, als eine Sache der Verwaltung, nicht als Kunst ansah.

Im Sinne des Staates bauten die Städte und die Reichen in Formen, durch die ihre Würde und ihr Wohlstand bekundet werden sollten. Die Städte wetteiferten untereinander im Aufstellen großartiger Rat- und Geschäftshäuser; im Erfüllen einer Pflicht gegen die Kunst und gegen die eigene Würde stellte man reichste Mittel zur Verfügung: Künstlerisch bauen hieß ebensoviel, wie aufwändig bauen.

Es wurde hier schon von dem Einfluß Kaiser Wilhelms II. auf die Kunst gesprochen, von einem nach ihm zu benennenden Stil, der in Darstellung von Macht und im Willen zum Großen sich äußert. Das Aufbegehren der Baukunst zu gewaltigen, über den Zweck hinausgehenden Werken lag in der Zeit. Es spricht aus diesem Zuge nicht der Wille eines Einzelnen, sondern der ins Ungemessene sich dehnende Geist der die Welt umspannenden technischen Erfindungen, der ungeheuren Bereicherung der Menschheit an mate-

riellem Gut. Wie eine Kirche nicht lediglich die von der Liturgie erforderten Anordnungen bieten, sondern über diese hinaus Denkmalswert, Stimmungswert im Äußeren und Inneren geben soll, so fordert man gleiches von den öffentlichen Zwecken dienenden Bauten, gestützt namentlich auf die Anlagen des nun vorbildlich wirkenden Barockstiles, nicht nur in ihrer Einzelgestaltung, sondern der aus ihnen sprechenden Gesinnung.

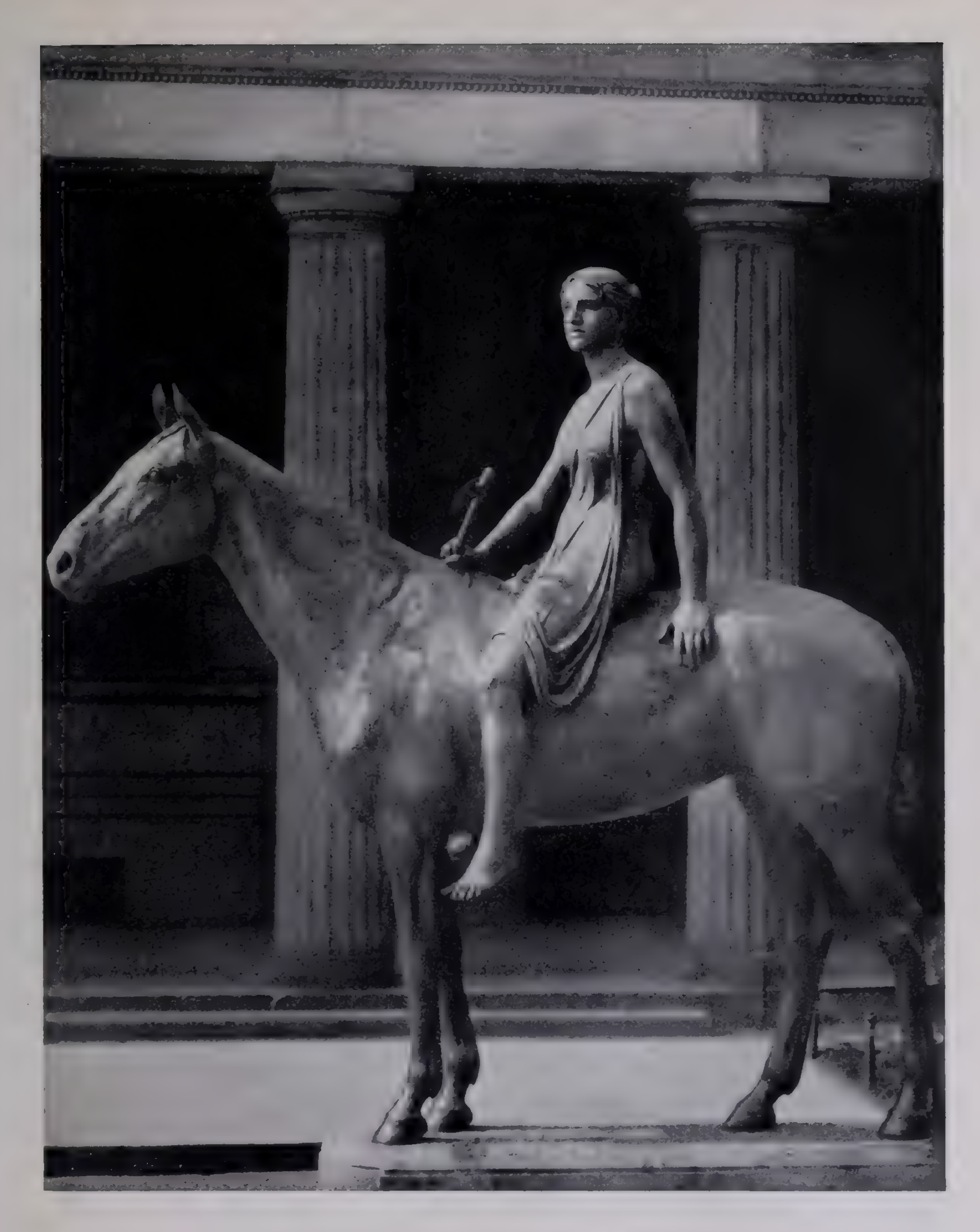
Die Künstler, nicht die Bauherren waren die ersten, die gegen die Überhäufung an Schmuckwerk ankämpften. Man begann laut von Protzenbauten zu sprechen. Procer ist einer der Vornehmen, Proceres sind die Vornehmsten. Also Bauten, die den Anspruch erheben, Vornehmheit auszudrücken. Die Architekten stellten dagegen die Lehre auf, daß diese mit Schlichtheit gepaart sein müsse. Der Protz behängt sich mit Schmuck, um seinen Wohlstand zu zeigen; er wünscht für sein Haus die reichste Gestaltung, wenngleich er nicht immer das meiste zu zahlen gedenkt. Er will den äußeren Schein. Der Kampf der Architekten mit so vielen Bauherren bestand darin, daß sie diese dahin zu belehren hatten, nur die einfache Form biete bei edlem Stoff und sorgfältigster Ausführung die wahre Vornehmheit. Vornehm sei das, was bei näherem Betrachten als mehr sich erweise, wie der flüchtige Blick vermuten läßt; unvornehm das, was das genaue Hinsehen nicht verträgt. Das ist gewiß eine höhere Auffassung, eine solche, die auch für das Gewerbe und das Handwerk von Bedeutung war. Trefflichkeit der Ausführung, Sorgfalt in der Auswahl der Stoffe, Sachlichkeit und Zweckerfüllung, nicht Formenreichtum in der Gestaltung sollte nun eine Umbildung des in stilistische Nachahmung von Zierformen verfallenen Kunstgewerbes herbeiführen. Es entstanden von Künstlern und Kunstgenossenschaften geleitete Verbände, so namentlich der „Deutsche Werkbund" und der „Bund deutscher Architekten", die diese Ansichten vertraten. Auf Ausstellungen, namentlich auch auf internationalen, trat die deutsche Werkkunst immer mehr als eigenartig hervor, bald sogar als vorbildlich für andere Völker, wie sich dies rasch in der wachsenden Ausfuhr bemerkbar machte. Die Schlichtheit in der Formensprache führte jedoch auch zu mancherlei Nachteilen. Viele von den Formen der künstlerischen Arbeit, die das endende 19. Jahrhundert an der Nachahmung älterer Werke erlernt hatte, gingen wieder verloren, um dagegen einem Protzen mit kostbaren Stoffen Platz zu machen.

Man übersah, daß auch mit Schlichtheit geprotzt werden kann. Diese ist zum Schein angenommen, oft unbequemer, als der sichtbare Hochmut. Entscheidend ist die Gesinnung. Diese wünscht z. B. im Innenraum, daß der Gesamteindruck wie das Teilstück nicht für sich Aufmerksamkeit herausfordert, nicht durch Vielheit und Pracht den Blick auf sich lenkt, sondern daß der Innenraum wie die Schauseiten den Zweck verraten, den das Haus benützenden Menschen zur Geltung zu bringen. Der Architekt hat nicht ein Haus zu schaffen, das seinem eigenen Wesen angemessen ist, sondern soll es dem Bauherrn anmessen, wie der Schneider den Rock, mit dem Bestreben, dessen gute Seiten herauszufinden. Er soll ein Bildnis des Bauherrn schaffen in liebevollem Vertiefen in dessen Wesen. So im Kleinen wie im Großen. Die Grenze zwischen berechtigtem Schaustellen

des Wohlstandes und der Würde des Bauherrn und bescheidener Prachtentfaltung und nüchterner Wirtschaftlichkeit zu finden, war eine der entscheidenden künstlerischen Fragen der Zeit. Sie wirkte um so durchgreifender auf die Baukünstler, da sie fast allein von ihnen gelöst werden mußte, während die Kunstlehre mit den sie bewegenden Fragen nichts Rechtes anzufangen wußte. Sie warf sich auf Begriffsbestimmungen, einem Gebiet, in dem H. Wölfflin den entscheidenden Anstoß gab, als der bald in Deutschland zur Führung gelangende Kunstdenker. Man kam zur Ansicht, daß Semper in seiner Auffassung vom geistigen Wert des architektonischen Schaffens „flach" sei. Erst Hermann Sörgel bot in seiner „Architektur-Ästhetik" die klare Einsicht in die den Künstler, nicht den Kunsthistoriker bewegenden Gedanken.

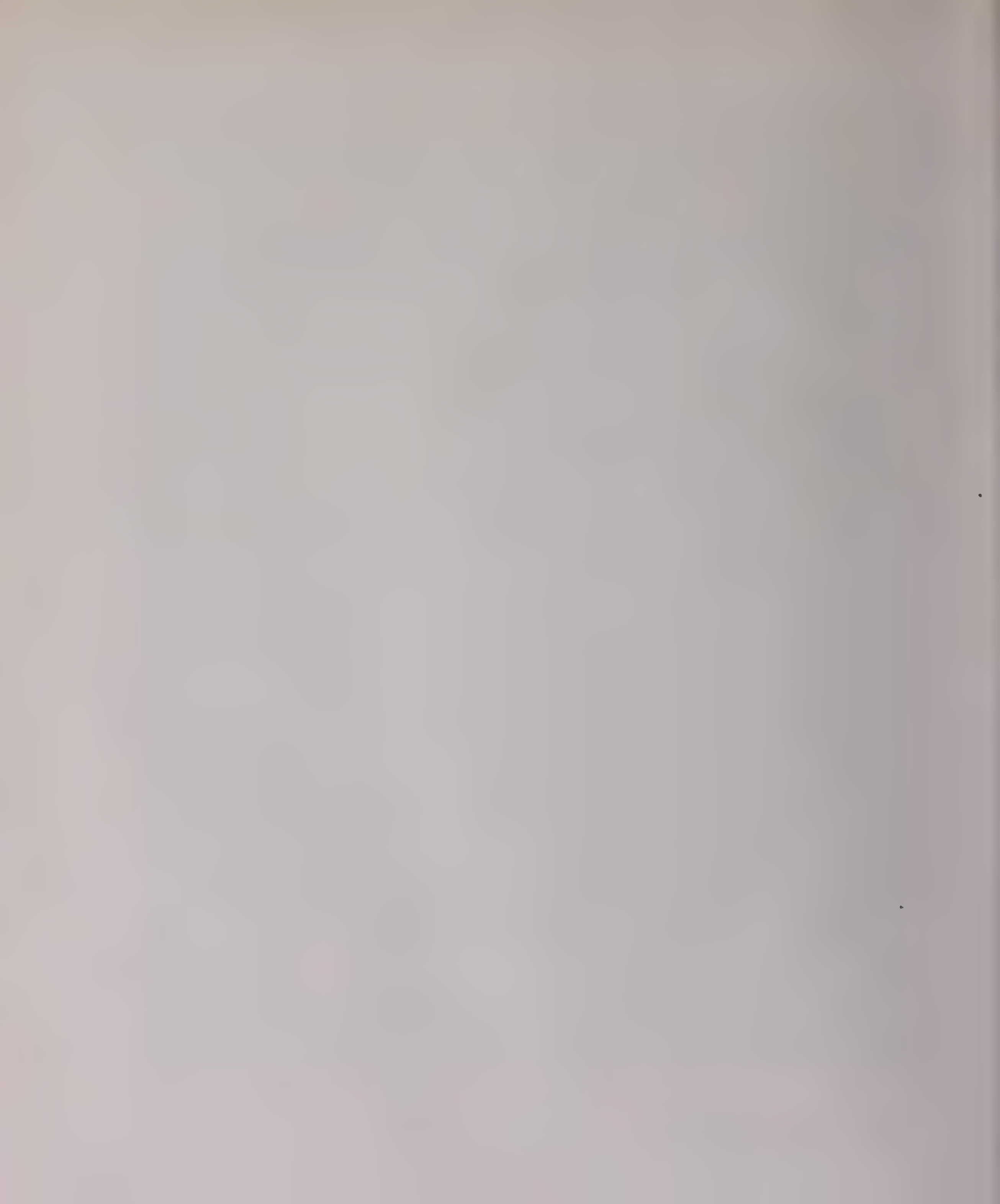
Der Aufgaben, an der die Baugesinnung sich offenbaren konnte, war eine reiche Fülle: Bahnhöfe und Rathäuser in fast allen größeren Städten, Kirchen und Banken, Kaufhäuser und vornehme Wohnstätten, Verwaltungsgebäude und Volkssiedelungen, Fakriken und Denkmäler aller Art. Es stärkte sich an ihnen die Kraft in der Bewältigung der verschiedensten Aufgaben, so namentlich die Feinheit und Sicherheit im Ausgestalten des zweckdienlichen Grundrisses und des Innenraumes als des wesentlichsten Teiles der künstlerischen Leistung. Die Ansicht fand immer stärkeren Boden, daß Architektur in erster Linie Raumkunst sei, auch in dem Sinne, daß das Äußere des Baues auf die Gestaltung des ihn umgebenden Raumes einzustimmen sei: nämlich entweder so, daß er auf Vorhandenes sorgfältig Rücksicht nimmt, auf das Bild, in das er eingefügt wird, oder daß dieses Bild gleichzeitig mit dem Bau als dessen Rahmen geschaffen wird. Da zeigte sich oft eine Selbstbeschränkung des Architekten in der Absicht, sich dem überkommenen Stadt- oder Landschaftsbild unterzuordnen, wie sie frühere Zeiten aus klarem Bewußtsein schwerlich je geübt haben. Das offenbarte sich auch in der Gesetzgebung fast aller deutschen Staaten, deren Bestimmungen gegen Verunstaltung von Stadt und Land wie für Einordnung in das Bestehende in Künstlerkreisen willfährige Annahme fanden.

Die Stilfrage war im wesentlichen mit dem ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts erledigt. Historische Formen konnte man ohne Scheu verwenden, da man sich nicht mehr fürchten zu müssen glaubte, daß sie die Architekten in Abhängigkeit von der Vergangenheit führe. In Wallots Bahnen bewegte sich im wesentlichen die Tätigkeit des Reiches. So hat Ludwig Hofmann am Reichsgericht in Leipzig und als Stadtbaurat von Berlin an den verschiedensten Aufgaben Formen angewendet, die er wohl selbständig verwendete, die aber doch überall den Geist alter Stile verkünden. Auch jenen Geist der Überheblichkeit, wie er sich an seinem Berliner Stadthause zeigt: Wuchtigste Säulen gliedern, ein mit allem Aufwand barocker Gesinnung ausgestatteter Turm bekrönt das Geschäftshaus und zeigt, daß Hofmann dort, wo er glaubte, die Würde der Stadt darstellen zu müssen, über die durch den Zweck gebotenen Notwendigkeiten hinausging, im Gegensatz zu seinen anderen dem Zweck entsprechend ausgestatteten Bauten. Ein Gegenspiel ist Fritz Schumacher, der Stadtbaudirektor von Hamburg, der, von der



LOUIS TUAILLON: DIE AMAZONE

In Berlin





GEORG WRBA: DIANA

In Hamburg



einschmiegenden Kunstart Gabriel Seidls ausgehend, sich von geschichtlichen Formen ebensosehr loslöste, wie er im geschichtlich fortentwickelnden Sinne baut, d. h. in der Aufnahme der Werkformen der alten Hansastadt, nicht der Kunstformen, die nun mit feinem Sinn aus der Werkform entwickelt wurden. Stets erinnert sich die mächtige Hamburger Baukunst jüngster Zeit, welchen Zweck ihre Schöpfungen zu dienen haben und wenn der gewaltige Handel auch große Bauten fordert, so tritt doch die Absicht hervor, diese nicht als etwas anderes erscheinen zu lassen, als sie sind, nämlich als das Arbeitsheim vieler, nicht als Darstellung der Macht und des Wohllebens des Einzelnen, Leitenden: also als Geschäftshäuser, nicht als Paläste. Schumacher beklagte, daß durch Einführen des Maßstabes der nötigen Sitzungssäle und Festräume in öffentlichen Bauten der Einheitlichkeit wegen zu einem Großsprechen geführt habe, da auch bescheidenen Zwecken dienende Räume, die Schreibstuben, Verbindungsgänge zu ihrem eigenen Nachteil unangemessene Ausbildung erhielten, so daß hinter den Palastfenstern ein Schreiberlein sitzt, der über die falschen Abmessungen seines Arbeitszimmers mit gutem Grunde klagt. Und diesen Geist zweckdienlicher Sachlichkeit und schlichter Wahrheitlichkeit offenbaren auch die zahlreichen, dem Hamburger Staate dienenden Bauten Schumachers.

Der Dresdner Stadtbaurat Hans Erlwein, Seidls Schüler, ist in jedem Einzelbau, den er dem Stadtbilde einzufügen hatte, bemüht, sich dem Bestehenden unterzuordnen, ohne es nachzuahmen, nicht die Formen der alten Stadt zu wiederholen, sondern sich ihnen anzuheimeln: Sein Nachfolger, Hans Poelzig, war bestrebt, unbedingt neu zu sein, neu im Sinne des Hervorkehrens der Werkform, oft auch in einer bewußten Gegenstellung zum Alten, dabei groß, ins Große zu schaffen, eine selbständige Kunst kampfbereit an das Alte heranzurücken, das zu übertreffen die Aufgabe jungen Schaffens sei, indem es das vielfach sich Wiederholende zu einer gewaltigen Einheit bindet. Die Ungunst der Zeit hinderte ihn, seine Absichten durchzuführen. Theodor Fischer sieht am Bauwerk den Hintergrund für die sich ihm anvertrauenden Menschen, fordert daher, daß dieses schlicht gestaltet werde, damit der Mensch unter dem Druck aufdringlicher Formen nicht verschwinde, wie man auf der Bühne den Schauspieler als Vermittler der Dichtung herauszuheben bestrebt sein sollte, im Gegensatz zu dem vorherrschenden Realismus. In diesem Sinn gestaltet er mit feiner Hand auch seine evangelischen Kirchen aus. Ihnen ist eine Wohnlichkeit eigen, die die Feier des Gottesdienstes auf Grund künstlerischen Zusammenfassens der Gemeinde erst recht wirkungsvoll erscheinen läßt. Die Kirche soll den liturgischen Handlungen den Rahmen bieten, nicht sie an Wirkung überragen. Diese ernst begründete Sachlichkeit führt ihn auch dahin, im Entwurf weltlicher Bauten von allen Übertreibungen sich fern zu halten: Die Universität in Jena ist Zeugnis hiervon. Die Bauten sollen dienen, nicht herrschen wollen. German Bestelmeyer hat in seinem Ausbau der Münchener Universität und in seinen späteren Werken in freier Behandlung alte Stile benutzt nicht mit der Absicht auf Echtheit dieser, sondern in feinsinniger Umstimmung der in ihnen liegenden Formgedanken zur zeit-

gemäßen Stimmung. Martin Dülfer verwendete sein hervorragendes Können namentlich im Theaterbau, um immer neue Ausdrucksformen zu schaffen, ohne älteren Stilgedanken dabei aus dem Wege zu gehen. Hermann Muthesius wirkt als Umbildner der Inneneinrichtung des Hauses in seinen tapferen Kämpfen gegen Stilkunst und namentlich gegen Protzentum, in seinem Streben nach gehaltener Vornehmheit. Josef Hoffmann und andere Wiener schufen im Sinne Otto Wagners weiter in einer zarten, feinsinnigen, auf alles Protzen verzichtenden Weise vornehm, in Ablehnung der Übertreibungen, die die Nachbildungen des Barock erzeugt hatte. Und der Wiener Schule folgten die großen Städte des alten Österreich. Peter Behrends, der von der Malerei zur Baukunst überschwenkte, schuf im Gesandtschaftshaus in Petersburg und in mancherlei Bauten in Deutschland Werke, die durch Einheitlichkeit ihrer Form groß, größer wirkten als sie sind, die Massen zu einheitlicher Wucht zusammenschweißend. Die deutsche Baukunst begann sich wieder als Architektur, als die Erzkunst zu fühlen, der das Gesamtschaffen der Industrie und des Gewerbes zu folgen habe. Man war sich mit berechtigtem Stolze bewußt, was sie in den letzten Jahrzehnten geleistet hatte, nämlich, daß sie zu einem eigenen Stil gelangt sei, zu der gemeinsamen Form, innerhalb der sich der Einzelne frei und fortbildend bewegen konnte, einem Stil, der Ausdruck des Zeitgeistes, der inneren Verwandtschaft, des Strebens war, in dem nun das schönheitliche Schaffen nicht mehr als Spitze der Gesamtleistung erschien, sondern das völkische Leben zu durchdringen habe, mit der Industrie und dem Handwerk, mit Handel und Verkehr sich verschwistern müsse, um der „deutschen Form" Weltgeltung zu verschaffen. Andere Völker empfanden die Bedeutung dieser Bewegung, die sich auf Güte und Tauglichkeit, auf „Qualitätsarbeit" stellte.

Ein vollendet gebildetes Arbeiterhaus, sagt Sörgel, kann künstlerisch höher stehen, als ein stimmungsloses Schloß, obgleich es niedriger steht, als ein stimmungsvolles Schloß. Denn die Zweckform ist an sich noch keine Kunstform, aber es gibt für die Baukunst keine Kunstform, die im Widerspruch zum Zwecke steht. Ein noch so hoher künstlerischer Gedanke, der sich nicht mit den Notwendigkeiten des baulichen Schaffens, mit dem Stoff, der Standsicherheit, der Verwendbarkeit im Einklang befindet, wird niemals zum künstlerischen Gebilde. Das Kennzeichen der Kunst aber ist ihre Überflüssigkeit, der Mangel an sachlichem Zweck. So lehrt ein älterer norddeutscher Architekt, Albrecht Haupt. Je großartiger ein Werk der Vergangenheit ist, desto weniger ist es an das Zweckdienliche gebunden. Der Zweck gleicht dem nüchternen Gedanken, der aus sich nie zur Dichtung sich erhebt. Man rief in den Kreisen der Neuerer aus, das Ziel des Schaffens sei Befreiung von der Kunst, Streben nach dem unbedingt Zweckmäßigen, noch nie Gesehenen, von allem Vorbilde freien stets erneut Zeitentsprechenden. Dadurch müsse aber Hast, modischer Wechsel in der Form entstehen, denn eine neue Kunst lasse sich nicht erjagen, sie sei ein Mehr über den Zweck hinaus, das nur ein Geist zu schaffen vermöge, der bewußt oder unbewußt die Überlieferung in sich aufnahm und von der

Höhe ihrer Erkenntnis hinaus vorwärts schreitet, das Werk der Menschheit fortführend.

Eine Bestätigung für diese Ansicht zeigt der Ingenieurbau: Man erkannte an ihm, daß die Zweckerfüllung allein nicht befriedige. Es muß ein Mehr hinzukommen, ein ordnender Geist, der dem Werke die Fähigkeit gibt, seinen Zweck dem Beschauer zu verkünden. Deshalb wendeten sich führende Architekten Aufgaben zu, die ihnen bisher durchaus fern lagen: So dem Fabrikbau, technischen Anlagen. Es hatte sich die Ansicht festgesetzt, daß die Kunst mit dieser nichts zu tun habe. Und doch handelte es sich um Aufgaben allergrößten Maßstabes: Die Hallen für die Luftschiffe, für das gesamte Flugwesen, für die Bahnhöfe mit ihren großen Bauten für den Reiseverkehr und die Verwaltung, die Brücken, Gasometer und all das, was bisher dem ausschließlich auf die Zweckerfüllung gerichteten Sinn des Bauingenieurs zugefallen war, wurde nun vom Architekten geschaffen oder doch überarbeitet. Dem Grundsatz gegenüber, daß die klare Erfüllung des Zweckes an sich schon das Schöne hervorbringe, war es doch nicht zu leugnen, daß z. B. der größte Bahnhof Deutschlands und so viel ich weiß, Europas, der in Leipzig zwar in seinem technischen Teil von Ingenieuren entworfen, in seiner Sichtbarkeit aber das Werk des Architekten Max Hans Kühne ist. Ebenso wie der Karlsruher Bahnhof von Stürzenecker und der Stuttgarter Bahnhof von Paul Bonatz geschaffen wurden. Der Grundzug der mächtigen Anlagen zeugt von der Vielseitigkeit der Auffassung aus dem Zeitgedanken heraus: In Leipzig und in Karlsruhe eine reiche Aufteilung der Masse nach Maßgabe der hinter der Schauseite liegenden Eintrittshallen, Gast- und Verwaltungsräume usw.; in Stuttgart ein Zusammenfassen aller dieser hinter einer in schlichtem Quaderbau ausgeführten Schauseite, die ein hoher kubischer Turm beherrscht, ein Werk, das an Trotz dem Palazzo Pitti in Florenz wenig nachgibt. Fabriken entstanden, die nicht minder zweckdienlich, nicht aufwändiger, aber durch klare Gliederung der Masse viel künstlerischer sind als die Menge jener Anlagen, über deren störende Wirkung im Stadt- und Landschaftsbilde man so lebhaft zu klagen hatte. Bei den großen Hallen entsprach der Aufbau dem einheitlichen Grundriß. Kein Schmuck, keine Anlehnung an das Wohnhaus, dafür oft eine Schlichtheit, eine Größe, die über die wirtschaftliche Bedeutung des Werkes manchmal noch hinausging. Gasometer und Wasserbehälter wurden zu Denkmalen, ohne daß ein Zoll unnötigen Aufwandes an sie verschwendet wurde.

Die Sonderung der einzelnen Gebiete der Technik, die sich in der Anordnung der Technischen Hochschulen in Abteilungen für Hochbau, Tiefbau und Ingenieurbau gliedert, führte dahin, daß auch im Wirtschaftsleben der Ingenieur sich vom Architekten abgelöst hatte, der alte Begriff des Baumeisters, d. h. des Meisters in allen Gebieten des Bauens, aus der Welt verschwunden war. Zwar wurde der junge Architekt in die technischen Wissenschaften eingeführt und dem Bauingenieur Anfangsbegriffe des Bauens als Kunst übermittelt, jedoch es machte sich in vielen Gebieten ein Zusammenarbeiten von Ver-

tretern beider Gebiete nötig, da keiner von beiden die Vorbedingungen zum Schaffen des Gesamtwerkes besaß. Mit wenigen Änderungen hat Wilhelm Kreis dem Entwurf zur Dresdner Elbbrücke, als die Forderungen des Straßenverkehrs wie des auf dem Strome sich vollziehenden die mittelalterliche Anlage zum Abbruch brachte, den hohen künstlerischen Wert wiedergegeben, den der ursprüngliche Bau besaß. Es handelte sich dabei um Empfindungswerte in der Linienführung, die der wissenschaftlichen Rechnung des Statikers unfindbar sind. Die Industriewerke, denen die Herstellung von Eisenbrücken oblag, verbanden sich in der Regel mit Architekten, um die Werkform durch diese auf ihre künstlerische Wirkung prüfen und nach Bedarf ändern zu lassen. Der Erfolg dieses Zusammenarbeitens, wie es sich z. B. an einem Wettbewerb für eine Rheinbrücke in Köln äußerte, war bei Bauten im In- wie im Ausland augenfällig. So haben auch die Erbauer der Stadtbahnen, deren Hochbauten mitten ins Verkehrsgetriebe gestellt werden mußten, sich mit Architekten vereinigt: Was in dieser Beziehung, namentlich bei Verwendung von Eisen Otto Wagner in Wien, E. H. Schmidt in Hamburg, Bruno Möhring in Berlin u. a. m. leisteten, steht in einem rühmlichen Gegensatz zu den Formen, die in dem am Alten klebenden Paris hergestellt wurden: Hier dem Grundgebilde angefügtes Zierwerk, dort Entwicklung der Form aus den baulichen Notwendigkeiten.

Vielseitige Anregungen gab das Ausstellungswesen. Deutschland hat nie, wie es selbst kleinere Staaten taten, eine Weltaustellung veranstaltet, wenn es sich gleich an solchen beteiligte. Es bevorzugte Sonderausstellungen für bestimmte Schaffensgebiete; diese schienen größere Vertiefung in die Aufgaben zu gewährleisten: Je umfangreicher die Ausstellung, desto größer ist für den Aussteller die Versuchung, durch unsachliche Dinge die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Je klarer und je mehr sie die Besucher auf ein bestimmtes Gebiet hinlenkt, desto entschiedener wird die Würdigung der Einzelleistung sein. So boten denn die Ausstellungen nicht bloß einen Warenmarkt, sondern Anregung nach allen Richtungen: Es wurden selbst Kirchen ausgeführt, in denen die Künstler zeigen konnten, wie sie unbeeinflußt vom Bauherrn das Gotteshaus verschiedener Konfessionen auszugestalten gedachten. Es wurden der Wohnungseinrichtung eine Fülle neuer Gedanken zugeführt, und diese vor vielen offen ausgebreitet, die einzelnen Gewerbe zu erneutem Durchdenken ihrer Aufgabe geführt. Das Porzellan, wie die gesamte deutsche Keramik trat an die Spitze der Welterzeugung. Die Porzellanfigur wurde aus der Nachempfindung der Leistungen des Rokoko zu einer völlig neuzeitigen, dem Stoffe die reichsten Gestaltungsformen abringend: Man konnte von Jahr zu Jahr den Einfluß von künstlerischer Regsamkeit beobachten, der durch keine andere Zeit übertroffen wurde. Die gesamte Kunst der Gefäße wie der Weberei wurden vollständig umgestaltet, die Frauen für die Mitarbeit in vielen Gebieten gewonnen.

Der deutsche Städtebau erfuhr eine wachsende Vertiefung durch das Vereinigen von Kunst und Wissenschaft. Die Gesundheitspflege war es nicht allein, die an Gedanken bereicherte, sondern die Volkswirtschaft führte dahin, daß Deutschland die Führung in

der Fürsorge für die Zukunft der Städte als geistige und wirtschaftliche Mittelpunkte errang. Die großen Städte schrieben Wettbewerbe aus, durch die ihre fernste Entwickelungsmöglichkeit vorbedacht werden sollte, nicht in der Meinung, daß heute oder morgen das Geplante zur Ausführung kommen solle, wohl aber, daß in Zukunft ein besseres Wohnwesen selbst für den kleinen Mann erreicht und eine Fürsorge gegen die Gefahren der durch gesteigerten Verkehr entstehenden Schwierigkeiten geschafft werde. Die Verwaltungen erkannten die Pflicht, besondere Ämter zu errichten, denen die Beschaffung von Bauland für ferne Zeiten wie für den Augenblicksbedarf oblag, die Vorbereitung der Hauptstraßenanlagen, die Einverleibung der Ortschaften des Umlandes, um somit die Möglichkeit zu erlangen, bei auftretendem Bedürfnis Ansprüche zu befriedigen, wie sie den gesundheitlichen, wirtschaftlichen, verkehrstechnischen und künstlerischen Grundsätzen der Zeit entsprechen. Damit war dem Baukünstler Ansporn und Gelegenheit gegeben, auf die Gesetzgebung Einfluß auszuüben, sowohl hinsichtlich der Bodenpolitik des Wohnwesens wie der Bauordnungen. Das Ausland erkannte teils willig, teils widerwillig an, daß der deutsche Städtebau unter sorgfältiger Beobachtung der Vorgänge namentlich in England und Amerika, seine eigenen Wege ging und wie in der Baukunst sich seiner völkischen Eigenart, seiner unangefochtenen Selbständigkeit bewußt blieb.

In die gewaltige Fülle der Aufgaben und die der entsprechenden Vielseitigkeit des Schaffens fiel der Weltkrieg ein. Die führenden deutschen Künstler schufen die Werkbundausstellung in Köln 1914 und mit dieser den Versuch, die nebeneinander gehenden Bestrebungen zu einer gemeinsamen von weitblickender Einheitlichkeit bei vollster Vielgestalt zusammenzufassen, das an künstlerischer Tat aufzuweisen, was bereits mächtig auf den Auslandshandel einwirkte, dem deutschen Geschmack, der deutschen Form Weltgeltung zu schaffen. Das war Ausdruckskunst, Expressionismus im deutschen Sinn, dem Werke die sprechende, seinen Zweck verkündende, den Zweck ausgestaltende Kunstform zu geben, zu zeigen, daß das junge Reich und die ihm stammverwandten Staaten den Prunk des Emporkömmlings abgelegt haben und sich ihrer inneren Vornehmheit bewußt geworden sind. Wohl klagten viele über die Umwertung aller Werte, die Vernachlässigung des Überlieferten, des guten Alten, jammerten über die Neuerungssucht und wiesen auf das an diesem festhaltende Ausland. Frankreich hatte zuerst erkannt, welche Macht in der Vorherrschaft im Geschmack der Welt dem Staate gegeben wurde, seit den Tagen Mazarins, Richelieus und Colberts hatte es in klarer Erkenntnis des Handelswertes eines sorgfältig gepflegten, künstlerischen Luxus von Staats wegen eifrig an dessen Vervollkommnung gearbeitet; England hatte seit der Londoner Weltausstellung von 1851 den Einfluß einer mit dem Großgewerbe und der Technik verbundenen Herstellungsweise von hochwertigen Handelswaren erkannt. Man schickte vom Ausland Abordnungen nach Deutschland, die untersuchen sollten, wie der den Handel beeinflussende Fortschritt erreicht sei. Ich hatte als damaliger Rektor der Dresdner Hoch-

schule eine englische zu führen: Beim Abschied sagte mir der Leiter unter Händeschütteln: „My poor country!“ Er sah vor allem die Gefahr, die hier dem englischen Gewerbe emporwuchs.

Die Kölner Ausstellung, die „vom Sofakissen bis zum Stadterweiterungsplan“ die Fortschritte deutscher Werkkunst vorführen wollte, beabsichtigte auch, den Ausländern zu zeigen, welche Kraft die „deutsche Form“ erlangt habe. Von Köln ist nicht weit nach Essen, von der Werkkunst zu dem reich verzweigten Kunstwerk deutscher Gesamtindustrie. Das war so recht geeignet, zu zeigen, welche Stellung das geniale, arbeitsame und hoch entwickelte Deutschland im Wirtschaftsleben der Zeit erreicht hatte. Für die im Wettbewerb stehenden Völker dämmerte die Erkenntnis auf, daß nur mit Gewalt der Gegner zurückgedrängt werden könnte: „Iron age,“ das maßgebende Blatt der englischen Industrie stellte sofort mit Eintritt in den Krieg die Forderung auf die Vernichtung der rheinischen Industrie als ein Mittel, um jeden Briten wohlhabender zu machen. Die Vernichtung der deutschen Kunst und Technik als Kriegsziel!

Mit einem Schlage endete das geschäftige Treiben, die Not der Zeit führte zum allgemeinen Bauverbot. Die Werkstätten standen leer, die jungen Künstler gingen ins Feld, die Ausstellungssäle wurden zu Lazaretten. Nur langsam konnte nach dem Kriege die Arbeit wieder aufgenommen werden, unter veränderten, ungünstigen Verhältnissen. Nicht ein verlottertes Deutschland brach zusammen, sondern ein solches, dessen Wille zum Aufstieg zwar oft zu Übertreibungen in den Einzelleistungen geführt hatte, das aber voll Anstreben war, um sich selbst in geistiger und sozialer Beziehung zu heben, in künstlerischer zum Ausdruck seiner Kraft und seines Geistes zu gelangen.

KAPITEL XI

DER EXPRESSIONISMUS

DER Impressionismus ist tot! verkündeten die Jüngeren schon beim Auftreten einer neuen Kunst. Daß er sterben müsse, war eine allgemein anerkannte Tatsache: Jeder Stil ist sterblich, endet wenigstens in seiner Eigenschaft als Ausdruck geistiger Voraussetzungen mit dem Schwinden dieser, nicht an einem Erlahmen seiner Ausdrucksfähigkeiten. Ist der Höhepunkt, das Ziel, das Anstreben eines Geschlechtes in künstlerischen Dingen erreicht, so ist der Verfall der Kraft nahe, da nun ein Anderes das Ziel des Anstrebens ist und ein Anderes ist stets ein Widersprechendes. Der Impressionismus erstrebte Ergründung der Feinheiten der Natur durch das Auge: Man warf ihm nun vor, er sei nur ein Spiegel, eine außerhalb eines freieren Willens stehende geistlose Wiederholung zahlreicher durch das Sehen erlangter Reize, Farben, Lichtwirkungen, denen die Sinne sich widerstandslos hingaben. Die Empfänglichkeit der Nerven für die Schwingungen des Kleinen, Zufälligen, Launigen, Spannenden werde zum Entscheidenden in einer Kunst der Überfeinerung, des unbedingten Hervorkehrens der Rechte des einzelnen Ich, des Verleugnens der philosophischen Zusammenhänge, jener großen zum Einklang der seelischen Äußerungen führenden Kraft. Es fehle die Bindung durch eine höhere Macht: Die Religion hatte versagt, sah fremd in die Zeit hinein, als ein Ehrfurcht gebietender geschichtlicher Dom, dessen wankende Stützen durch wissenschaftliche Erkenntnis zu stärken als Pflicht erschien; die Philosophie, die sich an deren Stelle zu setzen bestrebt war, bot nicht die einende Einheit, durch die die letzten Fragen für eine Zeit, für ein Volk einspruchsfrei gelöst werden können. In der Lebensgemeinschaft klafften Lücken, man verstand sich nicht. Die Industrialisierung riß in der Geschlossenheit des Wollens und Wirkens noch mehr auseinander. Nun erst zeigte sich in voller Schärfe der Erfolg der großen technischen Neuerungen. Tausende arbeiteten Jahr aus, Jahr ein an einem Gesamtwerk, von dem sie selbst nur sehr bedingt Vorteil hatten, an Erleichterungen in der Lebensführung, für die die Welt erst herangebildet werden mußte, um sich ihrer zu bedienen, sich an sie zu gewöhnen, sie als lebensnotwendig zu empfinden. Anteil hatte die große Menge zumeist nur an den Nachteilen des riesigen Wirkens und Ringens, jenen die von Eisenbahn und Telegraphie, vom Automobil und Flugschiff zunächst die Unannehmlichkeiten erfuhren, Menschen, die ihr Leben lang Teile eines Gebildes schufen, dessen Gesamtwesen und Zweck ihnen nur oberflächlich bekannt war, bei aller Verfeinerung der Ausführung also eine unbefriedigende, weil unkünstlerische Arbeit. Überall zeigte sich eine Lebendigkeit, eine Hast des Daseins, ein Heraustreten des Rührigen, Unternehmungslustigen, aber auch des Hemmungsfreien, Rücksichtslo-

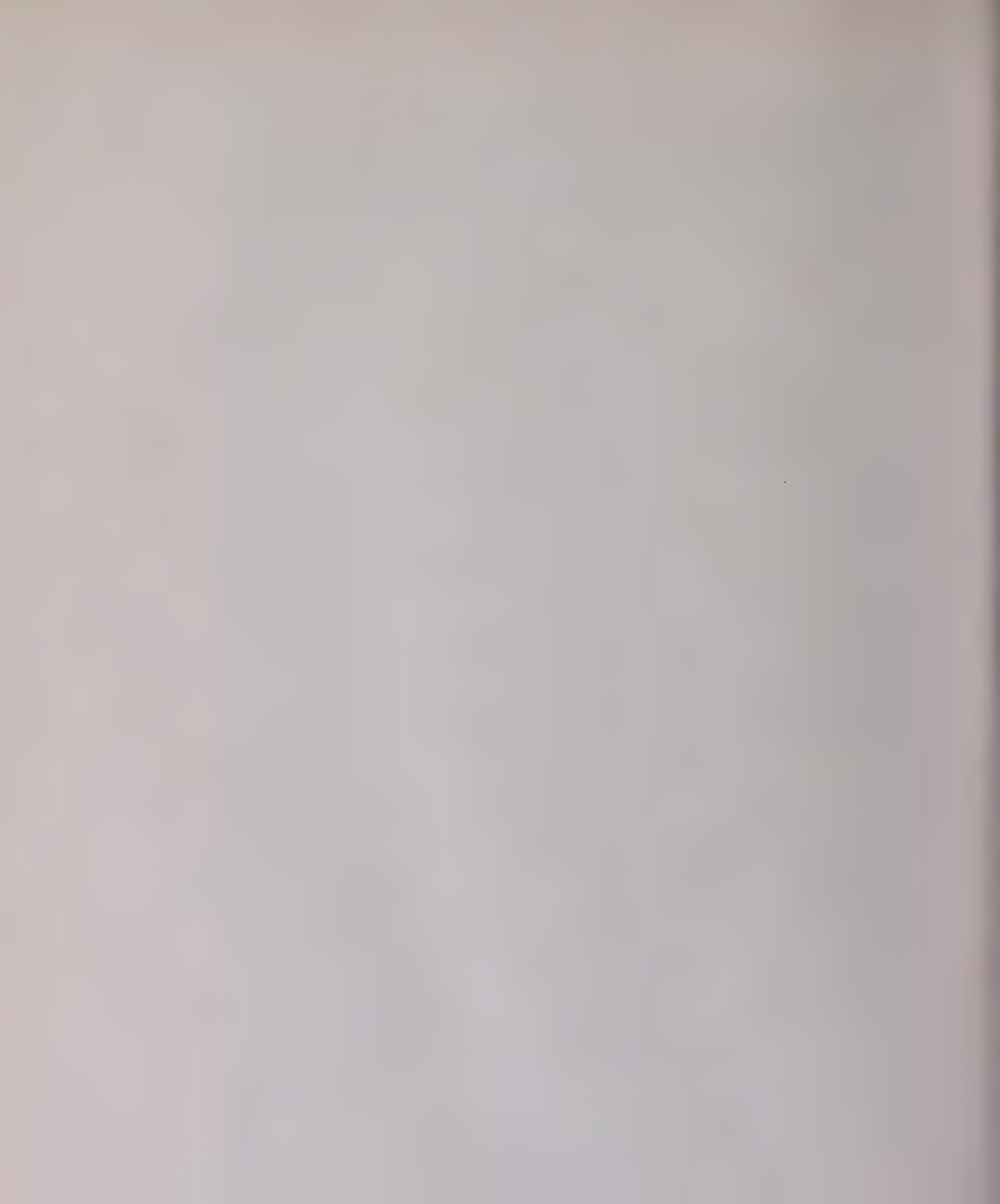
sen in die leitenden Stellen des Gemeinlebens, ein Zurücktreten der Innerlichen, Stimmungsfeineren, in ihrem Wesen Festgewurzelten, jener, die als Spießer, Philister, als Bourgois verhöhnt und gehaßt wurden, jener Leute, denen man vorwarf, die Kunst als Genußmittel anzusehen, während sie doch als ein Ausdruck des Kampfes um eine neue Welt gewertet werden müsse. Es galt also nicht mehr eine Kunst zu schaffen, die den vollen Bäuchen als schön, als „ideal" erscheint, sondern eine solche, die sie aus ihrer Verschlafenheit aufrüttelt; es handelte sich um den Kampf gegen den „guten Geschmack" als dem Mittel, eine lästige, gedankenarme sogenannte Schönheit um sich zu breiten, den Kampf gegen das satte Behagen, die selbstzufriedene Ruhe der Gemütlichkeit, gegen das Gemüt überhaupt als dem Anreiz zu einer sich unter das bestehende Unrecht duckenden Empfindsamkeit und der aus ihr sich ergebenden Sittlichkeitsbegriffe.

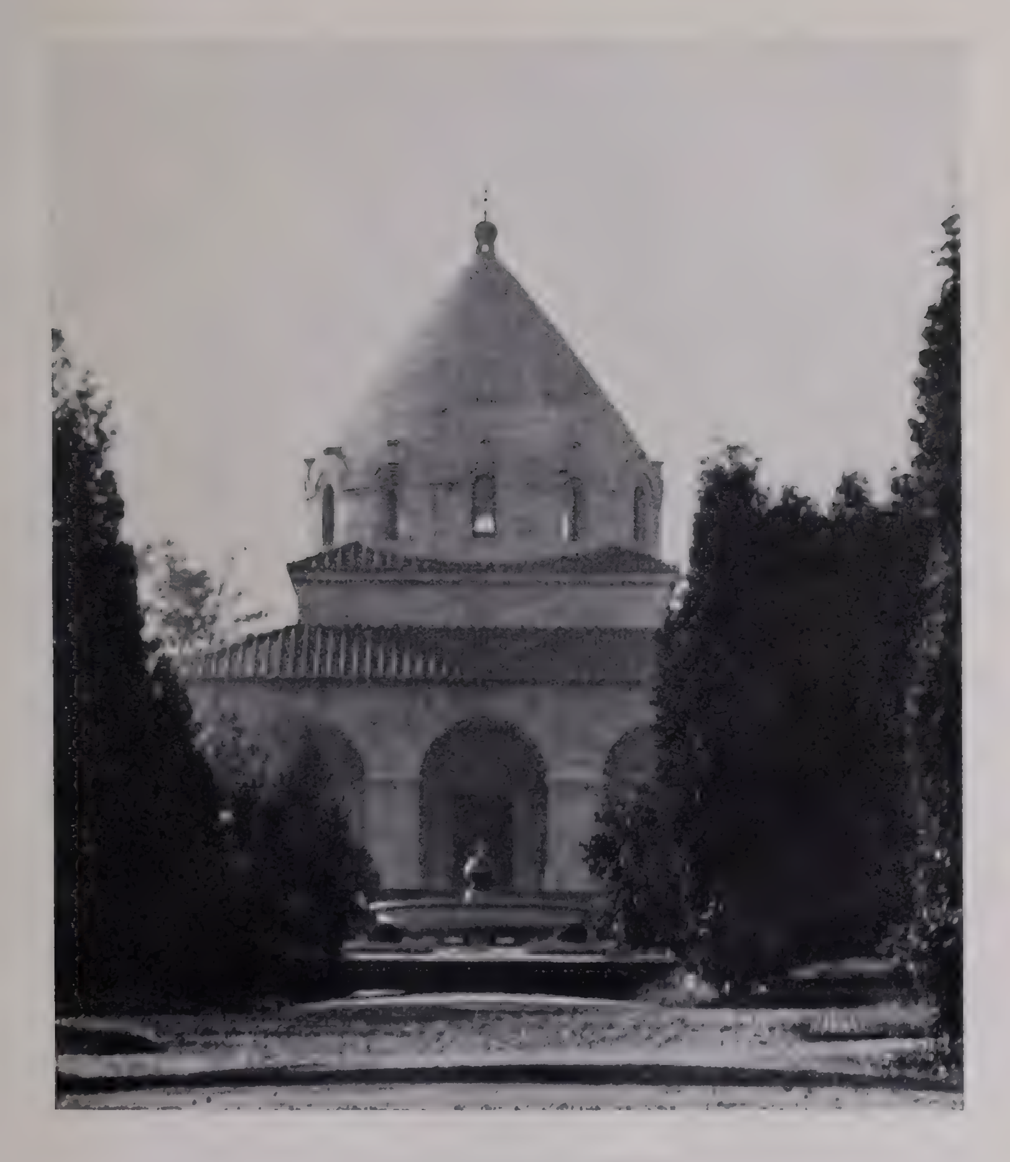
Wer durch die Ausstellungen der Vorkriegszeit wandelte, sah bei vielen Künstlern das Streben, durch die Kraft der farbigen Wirkung die Beschauer zu fesseln. Da zeigte sich eine Kunst, deren Entwickelung 1906 J. Meier-Gräfe aus ihren Entstehungsbedingungen darstellte. Ihm stehen an der Spitze des neuzeitigen Schaffens, dessen Quellen er mit Recht vorzugsweise in Paris sucht, Delacroix und der nun erst wieder seiner Bedeutung nach aufgedeckte Karikaturenzeichner und kraftvolle Maler Daumier; neben ihnen als großer Anreger Millet. Alles andere tritt gegen diese Meister zurück: Nur Segantini und Vincent van Gogh, der Italiener und der Niederländer, werden hervorgehoben. Segantini mit halbem Lob, van Gogh als der Maler, der tief in das eindrang, was eigentlich künstlerisch sei, tiefer als je ein anderer Mensch. Die vier Pfeiler der neuen Malerei sind Manet, Cézanne, Degas und Renoir. Von ihnen, sagt Meier-Gräfe, ging die Kunst aus, die allein in unserer Zeit selbständig ist, das heißt, die allein die Vergangenheit übertrifft. In Deutschland findet sich etwas von dieser Kunst in Feuerbach, mehr in Marées, in Ludwig von Hofmann und in Leibl und seiner Schule, besonders in Wilhelm Trübner. Sie erreicht ihren Höhepunkt in Max Liebermann. Die Kenner, sagt Meier-Gräfe weiter, nicht die Künstler haben in Deutschland den Wert dieser Kunst und seiner Führer erkannt. Die stoßweise Beeinflussung von Paris her habe den inneren Zusammenhang der deutschen Malerei beeinflußt. Das zeige sich in den einzelnen Schöpfungen, selbst der jüngsten. Gute Wirkungen säßen in ihren Bildern neben toten Stellen. Gerade die kühnsten unter den Jungen, Slevogt, Lesser Ury, Corinth, Exter, hätten Lücken in ihrem Schaffen. Es werde großer Tatkraft bedürfen, diese auszufüllen.

Es fragt sich nun, wodurch ein Bild „gut" wird. Daß Werke, die vielen mißfallen, gute Kunst sein können — das ist nicht erst zu beweisen: Die Geschichte des 19. Jahrhunderts hat uns hundertfältig gelehrt, daß auftauchendes Neues als verrückt, geschmacklos, unkünstlerisch verurteilt wurde, um 20 Jahre später als weise, vornehm und als allein richtige Kunst gefeiert zu werden. Es wäre also eine große Torheit, sich dem verschließen zu wollen, was eine neue Kunst will und leistet. Im Gegenteil, es ist dan-

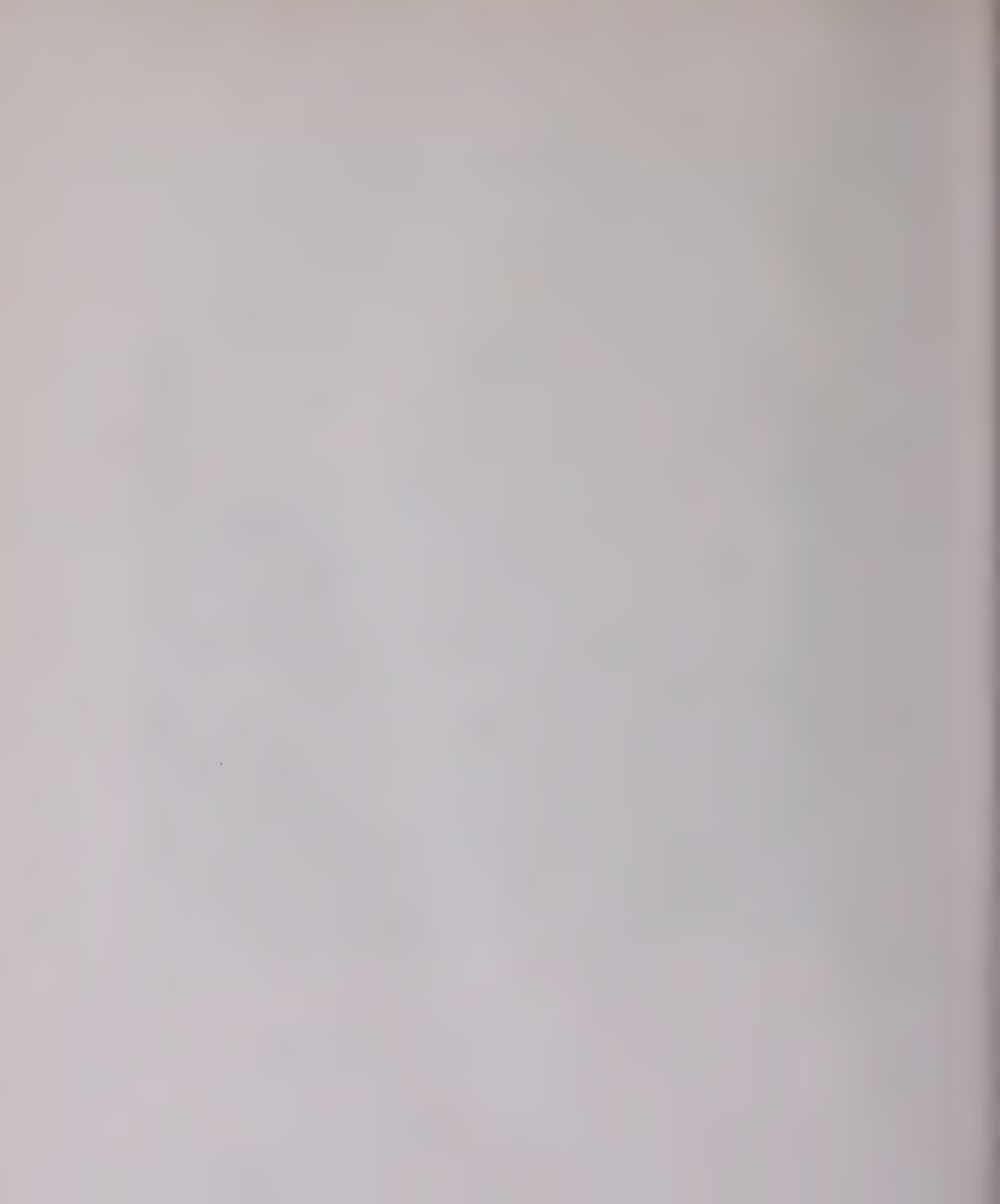


FRITZ SCHUMACHER: VOLKSSCHULE IN HAMBURG





GERMAN BESTELMEYER:
DÖMBERGERSCHES MAUSOLEUM. REGENSBURG



kenswert, daß ein Schriftsteller sie jenen zu erklären suchte, die sie bisher nicht verstanden. Meier-Gräfe feiert aber nicht nur die ihm genehmen Kunstwerke, sondern er tadelt die seinen Grundsätzen, seiner Auffassung von Kunst widersprechenden mit großer Schärfe. So vor allem Böcklin. Er hat sich in dem Buche „Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten" 1905 eingehend hierüber geäußert, indem er nachwies, daß nach den Gesetzen der Kunst, wie sie ihm richtig erscheinen, Böcklin zwar in seiner Jugend als feiner Künstler eingesetzt habe; daß er aber immer mehr in Unkunst versunken sei. Das Kunstwerk, heißt es bei ihm weiter, ist das letzte Ergebnis der gesetzmäßigen Wirkung besonderer Einheiten, die nötig sind, um eine Erscheinung bildlich darzustellen. Das Gesetz der Wirkung dieser Einheiten ergibt sich aus Stoff, Wahl der Einheit und Persönlichkeit des Künstlers. Diese Einheiten sind die unumgänglichen Elemente des Kunstwerkes. In der Malerei: Die Massen, die Linien und die Abstufung zwischen beiden; die Wechselwirkungen des Lichts und der Farbe; die Stoffe und Werkzeuge zur Herstellung des Kunstwerkes und die Hand des Künstlers selbst. Diese Einheiten fügt der Künstler nach freier Wahl zusammen. Von dem Augenblicke an, wo er sich über die Zusammensetzung entschieden hat, ist er in gewissem Sinne gebunden. Er setzt sich den Anfang, verpflichtet sich damit, von diesem aus folgerichtig fortzuschreiten. Dies Fortschreiten entwickelt sich aus der ersten raschen Wahl und sucht die schnellsten Wege, zum Ziel zu kommen, zu einem Ziel, das nun außerhalb des Willens des Künstlers liegt. Ein strenges, im Anfang der Schöpfung liegendes Gesetz bindet ihn. Der Künstler wird durch einen Gegenstand zu einer Willenstat angeregt: Der Gegenstand dringt nicht in ihn, er bleibt außer ihm, er ist daher auch für ihn gleichgültig und zufällig: Durch eine plötzliche Übertragung — oder wie Meier-Gräfe sagt — durch einen sich rasch schließenden Kanal — wirkt der Gegenstand so auf ihn, daß er den in ihm vorhandenen Überschuß an Gesicht zum Schaffen anregt. Durch den wahrnehmenden Künstler wird der Gegenstand in neue, in der Natur ihm nicht eigentümliche Einheiten zerlegt, wird er aus dem Zusammenfügen dieser zu einem in sich gegliederten Ganzen: Aus dem Gegenstande, der dem Künstler innerlich gleichgültig ist, wird etwas, was ihn im tiefsten bewegt; aus den dem Kunstwerk zugrunde liegenden Einheiten, also aus Stoff, Werkzeug, Masse, Linie, Farbe, Luft und schöpferischer Hand entsteht ein Neues, bisher nicht Vorhandenes: Nämlich das Kunstwerk. Der „geniale Wurf" macht die Kunst. Verhaßt ist das träge Steckenbleiben; der Gunst der Sekunde gilt seine Begeisterung: Lieber unfertig soll das Werk erscheinen, wenn nur das Sammeln in einem glücklichen Augenblick gelingt. Das was ein solcher Meister schafft, was er im Augenblicke tiefster Erkenntnis des Wesens der Kunst ausgibt, plötzlich, rücksichtslos, ganz — das ist Malerei. Ein Maler wie Manet habe einen Massengedanken aus dem rein Malerischen geschaffen. Er wollte nichts, als unseren Sinnen, lediglich den Sinnen, die schönsten Eindrücke geben, den schönsten Stoff, die schönste Farbe, die Sammlung alles dessen, was wir verstreut und vermischt in der Natur finden. Im tiefen Erfassen eines Stückes Le-

ben steckt die Kunst; hier ruht das Schöne, das wir vom heutigen Tage erwarten können. Das Ergebnis des Schönen aber ist das Glücksbewußtsein, das uns bei dem Genuß vollkommener Werke beseelt. Als die große Tat erscheint, daß Manet die Malerei als Flächenkunst erkannte: die rücksichtslose Unterdrückung alles dessen, was das Auge zu plastischen Vorstellungen verführt.

Auch die Kunstgeschichte lehrt Meier-Gräfe die Richtigkeit seiner Ansichten: Die Einheit unterscheidet die Meister voneinander, die Summe der Einheiten einer Zeit, eines Volkes geben die Einheit des Stiles. Nur das ist der Erinnerung wert, was sich durch gewisse Eigentümlichkeiten vor den anderen auszeichnet, was der Kunst einen neuen Weg wies. Die Mittel des Malers wachsen, die Bereicherung, der Fortschritt liegt in diesem Auswachsen des rein Malerischen. Die Zeit wandelt sich und fordert neuen Ausdruck. Die moderne Malerei ist der vollendete Ausdruck unserer Zeit, sie ist also in dieser Zeit die allein berechtigte Malerei. Denn, so scheint es, diese wird für Meier-Gräfe gekennzeichnet durch die moderne Zivilisation, die Hast des Lebens als jene des Automobils und des Luftschiffes, des Telephons und des Radio, neben denen Eisenbahn und Telegraphie bereits altväterliche dem raschen Entschluß fernliegende Einrichtungen sind, vom Briefschreiben und dem von Pferden gezogenen Geschirr ganz abgesehen.

Bezeichnend ist, was Meier-Gräfe von dem Maler van Gogh sagt: Er malte seine Bilder nicht, er stieß sie aus mit vor Anstrengung kochendem Atem; er trug eine Sonne im Kopf und einen Orkan im Herzen. Alles, was er anfaßte, war eine ungeheuerliche Steigerung. Es war schauerlich anzusehen, wie er malte; es war ein Exzeß ungeheuerlicher Art, bei dem die Farbe wie Blut herumspritzte; er machte die Malerei nicht mit den Händen, sondern mit den nackten Sinnen; es wurden ihm besondere Organe; er vermischte sich mit der Natur, die er malte; malte sich selbst in diesen lodernden Wolken, in denen tausend Sonnen der Erde Zerstörung drohen, in diesen entsetzlich zum Himmel aufschreienden Bäumen, in der schrecklichen Weite seiner Ebenen. Er machte Animalkunst, eine solche, die immer ganz und gar lebensfähig, ganz Kraft ist: und Kraft ist immer Schönheit. Die Natur ist nur benutzt, um durch eine zufällige anormale Häufung starker Linien, die in immer neuen Flächen verschwinden, den Reichtum des Teppichhaften vergrößern. Im Verzicht auf jede Nebenabsicht und auf jede während des Schaffens entstehende Erwägung, im blitzartig schnellen Darstellen des blitzartig schnell erfaßten Eindrucks sieht Meier-Gräfe die Aufgaben der wahren, der einzigen Kunst. Er fordert vom Künstler ähnliche Eigenschaften, wie sie van Gogh besessen habe. Ästhetik war allezeit nachträgliche Erklärung unbegriffener Empfindungen, so wissenschaftlich sie sich gab. Ändert sich die Empfindung in den Künstlern und Kunstsinnigen, so ist nur noch ein kurzer Weg bis zum Umfall der Ästhetik. Der Streit wird nun mit anderen Waffen geführt. Es handelt sich darum: Wird es den nun in den Vordergrund gestellten Künstlern gelingen, die ausreichende „Suggestion" auf die Menge auszuüben? Max Nordau, der Arzt, den ich für einen Vertreter fach- und flachwissen-

schaftlicher Erkenntnis halte, hat in seinem Psychiatrikerdünkel ganz recht, wenn er davon spricht, daß alle die Künstler, die er nicht versteht, Narren sind, die andere zu Narren machen. Nur ist das zu bedenken, daß hier der Narr klüger ist, als der sich weise Dünkende.

Meier-Gräfe konnte sich nicht enthalten, die Kunstgeschichte nach Vorboten der von ihm gefeierten Kunst zu durchforschen, Bundesbrüder für diese zu suchen. Er fand ihn in Greco, den im 16. Jahrhundert in Spanien tätigen Griechen und Schüler Tizians, der nun plötzlich zum Meister ersten Ranges erhoben wurde, während Frühere ihn eher als Irren nahmen. Der verdienstlichen Arbeit, der Welt Künstler wie Gogh und Greco verständlicher zu machen, steht freilich der Schaden gegenüber, daß Kunst anderer Art herabgesetzt wird, zumal Meier-Gräfe selbst der Ansicht ist, nur sehr wenigen, nur ganz Auserwählten sei es möglich, zum Verständnis der neuen Kunst emporzusteigen. Sie wirkt also nur auf ein auserwähltes Volk. Sie ist in ihrer Vollendung etwas so Verfeinertes, daß es nie möglich sein wird, sie der Masse zugänglich zu machen. Sie verlöre wohl gar unter dem Beifall der Menge! Es liegt nicht in ihrer Absicht, diesen zu erringen. Eine aristokratische Kunst auch diese, aber eine Kunst für eine Aristokratie von Feinschmeckern!

Es trat ein anderer auf, der mir mehr zu sein scheint als Meier-Gräfe: Der russische Graf Leo Tolstoi in seinen merkwürdigen, 1898 ins Deutsche übersetzten Büchern „Was ist Kunst?" und „Gegen die moderne Kunst". Für ihn ist Kunst die Mitteilung eines Gedankens an alle Welt in der dem Künstler eigentümlichen Ausdrucksform, also im Wort, im Ton, im Bild. Der Wert des Kunstwerkes besteht in seiner Verständlichkeit für die Beschauer. Wahre Kunst ist daher nur jene, die dem ganzen Volke Verständliches ausspricht. Man muß sich also von vornherein darüber klar sein, daß Tolstoi all das gar nicht für Kunst ansieht, was Meier-Gräfe entzückt, daß er diesen also als einen Schädling ansieht, der die Kunst von ihrem heilsamen Wege abzieht. Und auf solchem Wege war für Tolstoi nur die gläubige Kunst, die sich an den Volksglauben wendet, aus diesem hervorging. Alles übrige, das Schaffen einer an die „Gebildeten" oder an eine sonstige Menschenklasse sich wendende Kunst ist Nachahmung der wahren, innerlich verlogen, sinnlos. Das zeigt sich schon daraus, daß sie der Erklärung bedarf, um sie den Gebildeten verständlich zu machen, und daß sie den nicht Gebildeten, also denen, die nichts von Kunst verstehen, überhaupt nicht verständlich gemacht werden kann. Denn wahre Kunst ist nur die, die jedermann versteht. Wer Kunst erklärt, der Kritiker und Kunstgelehrte, erscheint Tolstoi als ein Verführer zur Afterkunst, und wer dem andern Kunstverständnis abspricht, ein Mann, der sich des verderblichen Wesens in seinem Tun dunkel bewußt ist. Es gibt eben danach nur eine wirkliche Kunst, jene, die schlichte Wahrheiten so ausspricht, daß sie jedermann verständlich werden. Durch eine solche Kunst würde auch die Sucht nach Neuerungen, nach „Originalität" beseitigt werden ebenso wie jene Kunst für „Kenner", die nach Tolstoi sinn-

los, verbrecherisch, weil sie nur dem Abwechslungsbedürfnis und dem Vergnügen reicher Faulenzer und deren geschäftigen Kunstagenten, nicht aber dem Volk, der Welt diene. Tolstoi würde wohl hell aufgelacht haben, wenn er von den Kämpfen der Pariser Maler Kenntnis erlangt hätte, ob nämlich durch Mischen der Farben oder durch Nebeneinanderfügen von farbigen Strichen oder Punkten eine höhere Kunst erreicht werde. Er würde auch sein Ach und Wehe über die ausgestoßen haben, die nun von Rußland und Polen aus Deutschland die neue Kunst brachten, sie mit kühnen Worten verteidigten und die Kritik über ihre Werke fertig mitbrachten, so daß die vielen, die anfangs ehrlich eingestanden, sie verständen die Werke nicht, bald sich vor der Gefahr versteckten, damit in den Kreis des Ungebildeten gestoßen zu werden; sich daher mühten, das im Werk zu sehen, was die Künstler hineingelegt zu haben behaupteten. So auch ich! Selbständig gefunden habe ich es fast nie.

Tolstoi wünscht, daß die Kunst den Händen der Künstler entzogen und solchen Leuten übergeben werde, die von den Kennern Dilettanten genannt werden, damit der ärgste Feind der Kunst, die Künstelei, verschwinde. Die Gewalt seiner Logik ruft eine Wehe über das ganze Getriebe, das ihm ebenso närrisch wie verbrecherisch erscheint, weil es nicht jener Armen gedenkt, denen zu helfen, denen zu leben höchste Menschenpflicht sei. Rückbildung des ganzen Volkes zu einfachen Sitten, Rückbildung der Wissenschaften, der Künste, Beseitigen der Kenner und ihrer Gefolgschaft! Solcher Klang zog schon früher durch die Welt, wenn auch nach anderer Weise: Es war das Ziel Christ's, der Heiligen des Mittelalters, Rousseaus.

Die Sozialdemokratie, die Lehre des Marx drang mächtig vor. Ihr Ziel war Hebung des Bildungs- und Wohlstandes und des politischen Einflusses der Arbeiter. Früher als in anderen Ländern trat ein Anhänger der Lehre Marx an die Spitze der staatlichen Kunstlehranstalten, der Engländer Walter Crane. Sein Gedanke, jedes Menschendasein auf gleiche Bedingungen zu begründen und die Arbeit zu organisieren, entspricht den Parteiansichten, erscheint als ein Weg zur Volkskunst. Aber eine solche könne sich nur auf einer Volkskultur aufbauen, auf einer Gemeinsamkeit der ganzen Volksmasse in wenigstens annähernder geistiger Bildung, in gleichen Gebräuchen, gleichen Lebenszielen. Nicht die Kunst schafft Kultur; sie ist vielmehr Ausdruck des Volkslebens und je stärker sich dieses in ein geistiges Oben und Unten scheidet, desto stärker muß dieser Unterschied in der Kunst sich zeigen. Cranes Ansichten bauten sich auf denjenigen John Ruskins auf, des Förderers und Bewunderers der Präraffaeliten, die ihm als die Bringer wahrer Kunst erschienen. Für den Modernen Fritz Burger ist diese dagegen der „Marasmus zivilisatorischer Blasiertheit", zu Deutsch also das Hinsinken, Zerschmelzen der im geordneten bürgerlichen Zusammenleben entstandenen Weltmüdigkeit, der Übersättigung. Ich sehe in der Kunst der Präraffaeliten den Ausdruck des englischen Lebens in der Zeit der Königin Viktoria und urteile über diese nicht mit ein paar wegwerfenden Fremdworten.

Die deutschen Künstler waren keineswegs gleicher Ansicht mit den Bewunderern der neuen Malweise, der Neoimpressionisten, Expressionisten, Kubisten, Futuristen, Konstruktivisten und wie sie sonst sich nannten. Ein Maler wie Corinth sah die Art van Goghs und Gaugins mit Befremden, wie die Farben unvermittelt nebeneinander gesetzt oder mit dicken schwarzen Pinselstrichen umrundet wurden — das habe der Maler schwerlich vor der Natur gefunden. Es möge vielleicht dem Süden entsprechen, aber ihm ist es unverkennbar nur „Manier", die sich vom Norweger Munch zum Holländer Toorop und zum Franzosen Cézanne fortentwickelten und die Hilfe bei den „Primitiven" suchte. Die volkskundlichen Sammlungen wurden durchsucht. Man sah in der Kunst der Naturvölker nicht einen Mangel an Können, sondern den Ausdruck ihres Ringens um die höchsten Aufgaben, um die Darstellung ihrer religiösen Überzeugungen, um das Übersinnliche, das an Richtigkeit in der Wiedergabe der Naturform nicht Gebundene, weil über aller Naturbeobachtung Stehende. Der Lauf der Kunst erschien als der umgekehrte gegen jenen des vorher geschilderten: Er erscheint als der von einer weitgespannten Geistigkeit zu einer immer reger werdenden Natürlichkeit, vom mächtigen Gedanken zur geistlosen Nachahmung des den Sinnen sich Aufzwingenden. Dies wäre vielleicht richtig, wenn die Kunst der „Wilden" tatsächlich eine urtümliche wäre, wenigstens in den uns bekannten Werken. Dem ist aber nicht so. Auch diese Völker bestehen seit Jahrtausenden und haben ihre Ausdrucksformen langsam entwickelt, und zwar wahrscheinlich unter dem Einfluß von Kulturvölkern, wenn dieser sich auch nur hier und da nachweisen läßt. Älter, urtümlicher als diese Kunst ist die in den Höhlen gefundene, die Jahrtausende vor der geschichtlichen Zeit entstanden: Sie ist von überraschender Wahrheitlichkeit, bewundernswert in ihrer Naturtreue!

Daher glaube ich auch nicht, daß Burger Recht hat, wenn er in den Frühzeiten der Völker Anregungen zum Darstellen des heiligen Glaubens an eine höhere Kultur- und Geistesgemeinschaft sieht. Er meint, damals haben die Gedanken aller Lebenden sich Platz geschaffen, die das Höchste und Vollkommenste im Bewußtsein „kosmischer" Gemeinschaft erkannten. Die rätselhafte Einheit von Natur und Mensch in den urtümlichen Völkern, der unverstellbare Reichtum der Seele erscheint Burger als das verlorene Paradies. Er sucht nach den „elementaren Denkprinzipien", um auf diesem Wege zu einer Weltkultur und zu einer Weltkunst zu gelangen. Denn Kunst kann das Übersinnliche nicht darstellen, solange sie sich sklavisch an die Natur hält, in ihr die Wahrheit sucht; sie muß sich lossagen von der Natur, um dadurch zu freier Äußerung des Gedankens zu kommen. Alles was von der Grundlage des mühevollen Abbildes der irdischen Welt ausgeht, was in Nachahmung ihrer Erscheinungsformen verstrickt ist, kann die Höhe einer rein geistigen Kunst nicht erreichen, ist daher „Kitsch" — ich brauche dies Wort, ohne recht zu wissen, was es bedeutet —, ist nicht der Beachtung wert, so daß man gut tue, die Museen zu schließen, die dem Volke nur geistlose Abschriften der Natur darböten.

Die kunstwissenschaftliche Frage, in wie weit selbst die „wilden“ Völker des Erdballes „primitiv“ schaffen, soll hier unerörtert bleiben, ebenso, was unter „primitiv“ verstanden wird. Der Philosoph versteht darunter das am Anfang einer Entwickelung Stehende, für die Kunst also das Erste, die Reihe einer Kunstentwickelung Eröffnende. Was wir an primitiver Kunst besitzen, erscheint uns nur als Anfang, ist tatsächlich entstanden aus der fortlaufenden Reihe der Wiederholung eines schwer erkennbaren Urbildes. Die häufige Wiederholung desselben Formengedankens gibt dann dem Bilde eigenartige Ausgestaltung, die es mit der Natur in Widerspruch bringt und es als Fetisch erscheinen läßt, dem göttliche Eigenschaften angesonnen werden. Wie die mittelalterlichen Symbole nicht formbildend, sondern von den Formen entlehnt waren, so sind die Bildwerke der Primitiven nicht Ausdruck von Gedanken, sondern deren Haubenstock, denen erst in ahnender Furcht göttliche Eigenschaften angeheimnißt, nun aber von den Modernen ein Tiefsinn untergelegt wird, an den der Schöpfer bei seiner im wesentlichen nachahmenden Tätigkeit um alle Welt nicht gedacht hat.

Die neue Kunst nannte sich Expressionismus im Gegensatz zum Impressionismus, also Ausdruckskunst im Gegensatz zur Eindruckskunst. Sie fühlte sich als vollen Gegensatz zum Materialismus der Zeit, zu jenem Erstreben der Erkenntnis des Weltganzen durch das Wissen. Die Materie ist der Inhalt der Form, ist der Träger der den Sinnen wahrnehmbaren Erscheinung, des für diese Tatsächlichen im Raum und in der Bewegung. Sie ist daher für das Wissen, die Erfahrung das entscheidend Wirkliche. Darauf baute sich das System der materialistischen Zeit. Dagegen lehrte Wundt schon 1893, daß den inneren Erfahrungen vor den äußeren das Vorrecht zukomme, daß die Dinge der Außenwelt Umstellungen seien, die sich nach physischem Gesetze in uns entwickelten, die Materie also ein Begriff sei, dessen Voraussetzung erst bewiesen werden müsse. Daher fehlte dem Impressionismus der geistige Gehalt, sagten die Neuen, er sei nur willenloses Auge, Schauen ohne Denken, er gebe nur das Erblickte wieder, ohne es durch Gedächtnis und Erfahrung zu bereichern; er schaffe nichts aus sich. Das ist so ziemlich dasselbe, was hundert Jahre früher die Idealisten, z. B. Preller, sagten, nur daß jetzt die Ausdrucksweise wissenschaftlicher, d. h. volksferner wurde. Es hatte sich wieder einmal jene Ermüdung des Formgefühls entwickelt, von der Goller gesprochen hatte: Der Realismus ist bis zu dem Letzterreichbaren gebracht, also ist die Geistesfreude, die wir an ihm hatten, erloschen, es muß ein Neues kommen.

Kautzsch sagt in einer während des Weltkrieges gehaltenen Rede, zur Formenermüdung müßte ein weiteres hinzukommen, um den Wandel der Kunstanschauungen zu ermöglichen, nämlich der Wandel in der Einstellung der Volkskreise zum geistigen Leben. Man könnte diese im Erstarken des Arbeiterstandes erblicken, in der sozialistischen Bewegung. Es wird schwer sein, aus dieser das abzutrennen, was auf tatsächliche Vorteile gerichtet war, um das rein Geistige herauszuschälen. Noch bewegt sich der Sozialismus zu sehr im Gebiete der Lohnfrage, zu wenig im Schaffen einer ihm angemes-

senen Kultur. Dagegen tritt klar hervor der Einfluß der Presse, die veränderte Übermittlung der geistigen Strömung an die Massen, nicht durch das Buch, die Predigt, die Schule, sondern durch die alltäglich erscheinende Zeitung, die politisch gerichtet, jede Sache nach dem Parteistandpunkt durchsiebt, täglich an die Leser herantritt als eine unendlich bewegte, der inneren Einheit entbehrenden Macht. In der Kunst äußert sie sich durch die Kritik jener, die unter ständigem starkem Anreiz ermüdender Vielfältigkeit der Eindrücke stehen, vielzuviel sehen und gesehen haben, um sich der Nervosität im Urteil enthalten zu können, da sie nie ein Kunstwerk unbefangen betrachten, sondern stets sich zu ihm in Beziehung zu bringen genötigt sind. Soll der Kritiker doch am selben Tag, wo er Kunst sieht, auch über sie schreiben, sie beurteilen, ihren Wert feststellen. Er muß sich vor den Hunderten von Bildern einer Ausstellung klar werden, was er von jedem dieser sagen will. Dadurch wird er vom Verständnis für das Ursprüngliche, schlicht Volkstümliche weit abgelenkt, vom Sinne jener, die ein Kunstwerk nicht als Glied der Gesamtkunst, als Gegenstand kritischer Forschung ansehen, welche Stellung es in der Reihe der Kunstrichtungen oder der ästhetischen Systeme einnehme, sondern die es in ihrem Unverstand um seiner selbst willen mit erkenntnisdurstiger Seele betrachten, nicht den Künstler im Werk suchen, sondern sich selbst, den Beschauer, mit dem Kinderglauben, der Künstler schaffe weder um die Menschen zu bessern und zu belehren, noch um sie zu unterrichten, sondern um ihnen Dinge vorzulegen, in denen er ein herzliches Gefallen, jene seelische Erschütterung finden könne, die ihn packt und zu höheren Gedanken erhebt; das heißt also klar gesprochen: Die glücklich zu preisenden „Dummen", jene Leute, die das meiste von dem, was über den Expressionismus geschrieben wurde aus Mangel an Bildung ebensowenig verstehen, als die Kunstwerke, über die geschrieben wurde.

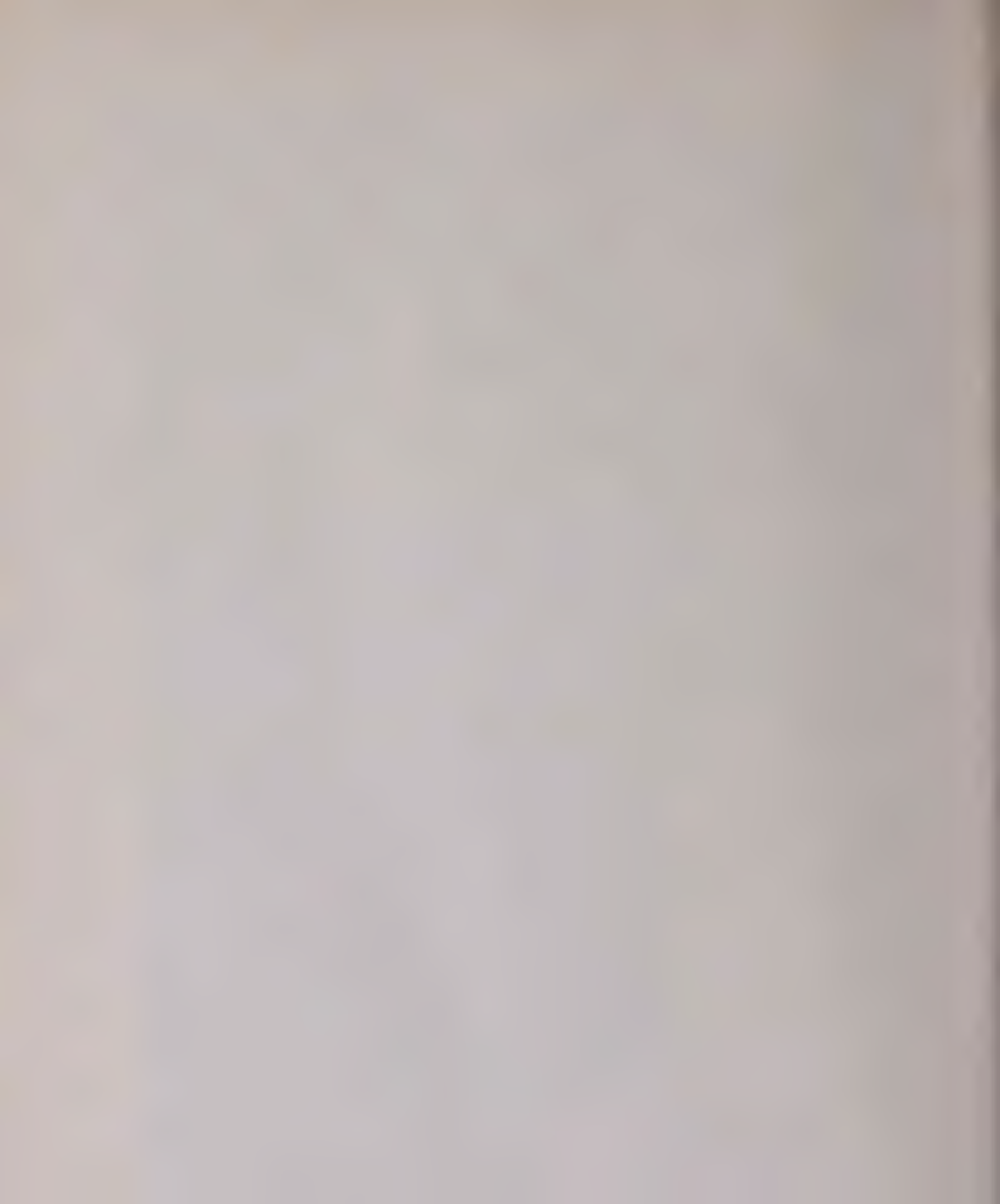
Die neue Kunst sah ihr Ziel in der Rückkehr zum Ursprünglichen und suchte dies im Innern des Künstlers, dessen Werk Ausdruck eines innerlich Erschauten sein soll, nicht Abbildung eines Traumgesichtes, sondern Umfassen eines Unfaßbaren. Er soll Gebilde sichtbar machen, die nicht von dieser Welt, sondern überweltlich, übersinnlich sind. Der Gestaltungswille soll sie aufstellen: Das heißt schaffen, nicht aber Natur, Natürlichkeiten wiedergeben. Nicht dieser oder jener Gegenstand, in dieser oder jener Beleuchtung oder Stimmung soll im Bilde wiederholt werden, sondern die Dinge zu vollkommener Bildeinheit zusammengefaßt werden. Visionen sollten verwirklicht werden, Seelenzustände den Sinnen schaubar gemacht werden mit einer bis zur Unerträglichkeit gesteigerten Sehnsucht nach erschöpfendem Ausdruck; zu jenen Kräften soll hinabgestiegen werden, in denen die Erscheinungen der Urwelt wurzeln.

Ob dies ein Gedanke ist, der sich plötzlich aus dem Innersten heraus in den Künstlern entwickelte, nachdem er Jahrhunderte lang geschlafen hatte, lasse ich dahingestellt. Früher schilderte die Kunst Dinge, die auf der Erde zu sehen waren und die man gern sah, ja sie schuf Gestaltungen, von denen sie hoffte, daß sie den Beschauern noch

sehenswerter erscheinen würden, als die Natur selbst. Die neue Art war — nach Ansicht ihrer Verteidiger — minder einfach. Jetzt sollte die Realität den sichtbaren Dingen offenbar gemacht und dabei das Sichtbare in seinem Verhältnis zum Weltganzen nur als vereinzeltes Beispiel erscheinen, damit der verstandesmäßig richtigen Wiedergabe der Natur widersprechend. Die Kunst wollte sich vom Zufälligen ablösen und dessen Verwesentlichung geben. Malen ist nun nicht mehr das Hinstellen eines Bildes, sondern das Umspannen des nur geistig Faßbaren, das Ergründen, Enträtseln des „Kosmos" durch überwältigende, zehrende Leidenschaft. Das Blut des Künstlers muß zum kochenden Meer werden, muß sich zum über alle Erfahrung Hinaussteigenden erheben, zum letzten, dem wissenschaftlichen Erkennen Unerreichbaren. Abgelehnt wird das gesetzmäßige Denken über die natürlichen Vorgänge und ersetzt durch ein blitzartiges Erleben im Ich als der Rückwirkung der sinnlichen Eindrücke. Der Künstler sieht, daß der Himmel blau ist, aber nicht dies wirkt auf ihn, sondern die Farbe in ihrer Reinheit, die er in tiefer Unbefangenheit als einen geistigen Besitz in sich aufnimmt und nun als Ton, musikalisch, verwertet. Die Farbe spricht nun, wird eine Ausdrucksform des Schöpferwillens, nicht Eigenschaft eines Körpers. Die Kunst will über das Handwerkliche, das ihr anklebt, hinauf und zu jenen Tiefen hinab, in denen die Religion in den Seelen wurzelt. Wie Religion jenseits der Kultur steht, wie sie durch Wissenschaft weder ergründet noch gestützt werden kann, so will der Künstler nicht durch Beweise der Richtigkeit der Naturwahrheit seiner Werke im Ausdrücken der vom Schaffensdrang allein geregelten Werke aufgehalten werden: Es stört ihn nicht, wenn die Gestaltungen seines Geistes von jenen der Natur abweichen. Er will damit Gottes Schöpfung nicht zu verbessern versuchen, sondern er will frei werden vom Ergebnis des gedankenlosen Hinschauens. „Frei werden, das ist Alles!" hörte man in den Werkstätten, frei nämlich von der Wirklichkeit. Wenn Maler eine Straße darstellten, nicht diese selbst, sondern die Gesamtheit der Eindrücke, die sich von ihr in ihm angesammelt haben, mit einem Schlag, so neigen und beugen sich die Häuser nach seinem Willen. Ihnen fehlt nicht die Reißschiene, mittelst der der kleinste Techniker eine Linie herstellt, ihnen fehlt der Wunsch, das Haus senkrecht zu stellen, denn das Haus ist im Bilde nicht Haus, der Baum nicht Baum: Alles hat einen Doppelwert; der dargestellte Gegenstand ist ein Teil des Bildsinnes, seines lebhaft bewegten Fließens. Das Bild ist eine Hohlfläche, in der das Seitliche sich nach der Mitte neigt, um sich ins Ganze zu fügen. Ein Beispiel der Redeweise des Künstlers neuer Art: „Zwang wird Wille gestaltender Seele durch Sehen und Wissen von Form zu Kunst. Kunst unserer Zeit: hart, energisch, unerbittlich, zersplittert, sehnsüchtig, millionenfach gemeinschaftlich: Alles Idee, Wollen, Liebe, Menschlichkeit. O Kunst, wann bist du endlich was ich bin und will: verständlich?!" Wohl dem, wer den von diesem „Primitiven" hinausgestoßenen Worten einen klaren Sinn abzugewinnen versteht! Oder der das Geschaffene verständlich zu machen vermag!



MARTIN DÜLFER: THEATER IN DORTMUND



Es ist noch von einer Zwischenstufe in der Entwicklung hier zu sprechen, ob sie gleich im wesentlichen nicht in Deutschland zum Ausdruck kam, soweit sie nicht der Kunsthandel herbeischaffte. Der deutsche Individualismus hatte die französische Kunst besiegt; damals sagte der Franzose Paul Adam, Frankreich laufe über von höher Gebildeten, die nur mit Nietzsche denken, mit Wagner empfinden, nur die Kunst Strauß', das Schrifttum Hauptmanns, die Malerei Böcklins anpreisen. Wie Peladan gegen die deutsche Bau- und Werkkunst ankämpfte, so wurde Nietzsche zum roten Tuch der Völkischen während des Krieges. Zugleich wurden in Deutschland die Franzosen Seurat, Signac, Cross u. a. als die Mittelsleute gefeiert, die die Absage vom Impressionismus vorbereitet haben, dazu Matisse und der Bildhauer Rodin.

Der vor der Natur stehende Realist sieht die einzelnen Gegenstände in ihrer Farbe, d. h. er sieht nicht den Ton, der dem Gegenstand tatsächlich zueigen ist, sondern jenen, der sich aus der umhüllenden Luft, aus der Beleuchtung, aus Widerspiegelungen und zahlreichen anderen Umständen ergibt. Er malt mit Farben, nicht aber, wie die Natur selbst, mit Licht. Um eine lichtartige Wirkung in Bilde zu erreichen, hat er nur die Helligkeit der Farbe, schließlich das Weiß. Licht bringt er nur ins Bild, indem er mit feinem Empfinden jeden Ton abstimmt, um so für die hellen Teile eine besondere Steigerung der Wirkung zu erhalten. Die Natur läßt sich also nicht „abmalen", sie muß vom Künstler in ihren Farben weiter empfunden und aus einem durch beleuchtete und im Schatten liegende Gegenstände Gegliederten zu einem solchen umgeschrieben werden, das auf der gleichmäßig belichteten Leinwand als teilweise besonnt, teilweise beschattet erscheint. Tatsächlich fehlt der Bildfläche das die Natur beherrschende Licht, sie hat kein anderes Mittel als die Farben in ihrem Wechsel von Hell und Dunkel. Nun haben die französischen Neuimpressionisten gefunden, daß durch das Nebeneinanderstellen von ungebrochenen Farben eine lebhaftere Wirkung erzeugt werde als durch das Mischen der Farben vor dem Auftrag auf die Leinwand. Es gab dabei verschiedene Ansichten, bei denen allerhand wissenschaftliche, physikalische Fragen herangezogen wurden. Auf diese hier einzugehen, hat keinen Zweck, denn die deutschen Maler haben sich mit ihnen meines Wissens praktisch nur sehr wenig beschäftigt. In Frankreich dagegen gab es tüchtige Meister, die mit Fleiß und Erfolg Strich an Strich, Punkt an Punkt in den verschiedensten Farben nebeneinander setzten und damit tatsächlich eine leuchtende Wirkung erzielten. Kurzsichtige, d. h. solche, vor deren Augen auf eine gewisse Entfernung die Umrisse undeutlich werden, sehen die beabsichtigte Wirkung besser wie Weitsichtige, die nicht so sehr Massen als Einzelheiten auch aus der Ferne erkennen. Von jeher malt der Künstler, indem er sich auf Arm- und Pinselweite vor sein Bild stellt, um die Farbe auftragen zu können. Er tritt dann einige Schritte zurück, um zu prüfen, ob der Pinselstrich die gewünschte Wirkung auf das Ganze hat. Die Pünktchenmaler — Pointillisten —, wenn sie kurzsichtig waren, brauchten nur die Brille abzunehmen, um die Fernwirkung zu haben. Eine kurzsichtige

Kritik hat von diesen technisch-künstlerischen Entdeckungen ein ungeheures Aufheben gemacht. Noch heute wird von ihnen nur mit begeistertem Augenaufschlag gesprochen, obgleich meines Wissens die Sache schon längst erledigt, zu den Akten der Kunstgeschichte gelegt ist. Die Bilder spielen nur im Kunsthandel, sicher nicht im Volksleben — zum mindesten nicht im deutschen — eine Rolle; sie sind „Kuriositäten" geworden.

Die Natur selbst tritt bei diesen maltechnischen Versuchen in den Hintergrund. Es entwickelte sich mehr und mehr die Ansicht, daß das Darstellen einer Lichtwirkung, eines „effekt" wichtiger sei, als das von Gegenständen, auf die das Licht einwirkt. Die Schlußfolgerung ist dann gewesen: Nicht die Natur darf Gegenstand des Gemäldes sein, sondern nur die Auffassung, die der Maler von dieser hat, unbekümmert um die einzelnen Erscheinungsformen der Natur. Er steht nicht über der Natur, er will sich ihr aber auch nicht unterwerfen, er steht als ein Selbständiger neben ihr, kümmert sich um sie nur insofern, als es ihm eben in sein Werk paßt, am liebsten nur andeutungsweise.

So entstand der Kubismus. Es ist dies wieder eine jener Kunstarten, deren Wert alsbald wissenschaftlich festgestellt wurde. In Deutschland hat er trotzdem, ebenso wie der italienische Futurismus nicht viel Anhänger gefunden. Als Hauptmeister gilt der Spanier Picasso, der aber selbst in der Sache ein Haar gefunden zu haben scheint, da er, soviel ich weiß, die Kunstweise aufgegeben hat. Auch bei den Deutschen, die ihm gefolgt sind, scheint mir das Aufflackern der Begeisterung für diese Neuerung schon erloschen zu sein. Man kann sich jeden Körper der Welt als eine Zusammenstellung von verschiedenen einfachen Körpern denken. Diese Teile benutzt der Maler, um ein ganz neues, in der Natur nicht vorhandenes Gebilde aufzurichten. Es hat dies nicht etwa Beziehungen zur Natur, es soll nicht etwas Vorhandenes vorstellen, sondern es ist eine Schöpfung des Künstlers, gleich wie die Natur eine Schöpfung Gottes ist. Der Wert der Schöpfung bemißt sich danach, wer von den beiden Schöpfern der begabtere ist. Meier-Gräfe sagt einmal: „Der Urimpressionismus ist schöner, größer und göttlicher selbst als die kirchliche Tradition."

Es ist nicht meine Absicht, die Vorstufen der „Ausdruckskunst" herabzuwürdigen. Sie ist ein Beispiel für den Drang geistvoller Männer, den sie bewegenden, der Welt noch so fremden und mithin den einzelnen aufwühlenden Gedanken künstlerisch zum Ausdruck zu bringen. Und sie werden um dieses Versuches willen hoffentlich dauernd in Ehren bleiben, wenn nicht das Herabwürdigen der vorausgehenden Zeit, wie es Meier-Gräfe und seine Gesinnungsgenossen treiben, als Zeugnis des Zeitstumpfsinnes sich weiter erhält. Wenn ich annehme, daß die Maler dieser Richtung stets geachtet bleiben werden, so zweifle ich doch nicht, daß das Urteil über den Wert ihres Schaffens bald ganz anders lauten wird als heute.

Die hier gegebene Darstellung der Ziele der Neuen ist vielfach Äußerungen aus der Zeit vor Beginn des Weltkrieges und während diesem entnommen, die frei verwendet, namentlich der Überladung mit Fremdworten entkleidet wurden. Im Bewußtsein der

Schwerverständlichkeit ihrer Werke, der Unfähigkeit vieler, ihre Absicht im Kunstwerk darzulegen, griffen viele Künstler selbst zur Feder um der Welt zu sagen, was sie eigentlich wollen, angeregt durch Tagesschriftsteller, Verleger und Kunsthändler, die selbst nicht über die Sache ganz im klaren sich befanden. Zahlreich waren die Zustimmungen, die die neue Kunst namentlich in der Tagespresse fand. Ihr Ton unterschied sich abermals von dem früher üblichen. Sie wollen nicht eine Beschreibung des Bildes, seiner Vorzüge und Mängel, seiner Stellung zur Kunst anderer geben, sondern sie „künden die Geltung" des neuen Werks, sie ordnen sich ihm unter und versuchen so zu schreiben, als wollten sie es erneut schaffen. Ihr Ziel ist nicht der Versuch, das Bildliche sprachlich zu umgrenzen, sondern den Rückschlag dichterischer Empfänglichkeit, den gewonnenen anschaulichen Eindruck wortmäßig neu zu gestalten.

Wenn nun das Kunstwerk des Expressionisten als Ausdruck einer inneren, seelischen Erfahrung, unbekümmert um die Übereinstimmung mit der sinnlich erschaubaren Natur in Form und Farbe geschaffen wird, so fragt es sich, inwieweit diese Erfahrung Wert für andere hat und inwieweit sie ihnen durch das Kunstwerk übermittelt wird. Die Künstler waren in hohem Grade der Ansicht, daß sie nicht für den einzelnen Liebhaber, den Kenner, arbeiten wollen, auch nicht nur für ihr Volk, sondern, wie ein beliebtes Wort lautete, „kosmisch", im Sinne des Weltumfassens durch das Kunstwerk, wie auch in jenem der Verdeutlichung dieses Umfassens an jedermann, der „Synthese". Die Mittel hierzu waren verschieden, jene aber bevorzugt, die von vorn herein die Naturnähe ausschlossen.

So ist nach Paul Fechter der Expressionismus ein Zurückführen des Kunstschaffens von der wissenschaftlichen Erkenntnis der Impressionisten zur Quelle seines Gefühls und zu seinem ursprünglichen Sinne. Der Kubismus aber ist eine Steigerung der durch Erkennen erfaßten Bestandteile einer Sache zum reinen Herausheben des Erkenntnisinhaltes, eine Steigerung aus dem Gebiete des Verstandes in das der Vernunft, zu einer Mystik des Kopfes. Auch er lehnt die Vorherrschaft der Natur in der Kunst ab und verlegt die Quelle des Schaffens ins Innere des Schaffenden. Dieser wurzelt im Sinnlichen und im Gefühl, steht aber der Umwelt trotz alles Herrschens über die Erscheinung verbindlich gegenüber. Er schaltet frei mit Form und Farbe, verneint die sinnliche Erscheinung, hebt jede Gefühlsverbindung mit ihr auf und formt mit geometrischer Gesetzmäßigkeit. Im gedämpften Tone des Pergaments baut sich das Werk aus geometrischen Formen auf, indem die Anklänge an die Wirklichkeit auf Andeutungen beschränkt werden. Es zerlegt das Ding nicht in die Teile seiner Erscheinung, sondern in Flächen und geometrische Figuren, deren Zusammenschluß den Ausdruck dessen ergibt, was der Maler vom Ding und seinem Verhältnis zu ihm aussagen will: Es zersetzt das körperliche Sein in farbige Flächigkeit.

Es fragt sich nun, wie es kam, daß plötzlich Viele kubistische Werke zu schaffen sich getrieben fühlten, zu jener härtesten Abrechnung mit dem zu vollen Ehren ge-

langten Impressionismus. Sie folgten einem inneren Trieb — wenigstens erklärten die Künstler ihre Taten mit diesem; sie gehorchten den Weisungen ihres „Talents". Nach dem Neuen Testament, nach den Evangelien des Matthäus und Lukas ist dies eine Gabe, eine Geldsumme, ein Talanton oder eine Mna, die ein reicher Mann seinen Dienern zur Verwertung überließ, sinnbildlich also der Glaube, den Gott gab. Das Geld soll Zinsen tragen und nach Luther, zu dessen Zeit Zinsfordern noch als Wucher galt, soll mit ihm gewuchert werden. Es ist das Pfund, mit dem der Diener arbeiten soll, und zwar zunächst an sich selbst. Wer viel erreicht, dem wird viel gegeben. Also ist die „Begabung" nicht ein Zuwenden frei auszunutzenden Besitzes, sondern ein Lehen im Sinne des mittelalterlichen Rechtes. Hinter ihm steht ein Zwang: Der begabte Künstler kann nicht anders, und wenn er sein Pfund nicht vergräbt, will er auch nicht anders, als in der der Gabe innewohnenden Weise wirken. Hinter ihm steht der Geist, der Genius, das Genie, durch das sein Wirken bedeutungsvoll für Andere, für die Welt wird. Er ist ein Fürst, der seine Macht zum Lehen hat; dies erhebt ihn zum Aristokraten, d. h. einem Vornehmen durch Begabung, wenn auch ohne Ahnenreihe. Aristos heißt der Beste, der Tüchtigste, sei es an Körper oder Geist. Das hat mit seiner politischen Einstellung nichts zu tun. Eine demokratische Kunst, wie sie Tolstoi wollte, wäre die Kunst der Nichtkünstler, der Unbegabten, die nie entstehen kann. Auch der Bildner des urtümlichen Volkes war ein Aristokrat dem übrigen Volke gegenüber, ein durch göttliche Begnadung herausgehobener, wenn die Ansicht richtig ist, daß er eine Weltanschauung zu vergegenwärtigen berufen sei, ein Herrscher im geistigen Gebiet, ein Träger der Gesamtanschauung, ein mit seinem Pfunde Wuchernder. Er wirkte als geistiger Häuptling in seinem Stamm, fernabstehend von demokratischen Gedanken.

Die mit dem 20. Jahrhundert einsetzende neue Kunst trat mit schlagfertiger Kraft auf. Wohl bekämpften sie einzelne unter den älteren Künstlern, Kunstkritikern und Ästhetikern. Aber auf dem Markt des Lebens siegten die Jungen alsbald. Der Wunsch nach Neuem, Selbständigem, Überraschendem war in der künstlerischen Welt — nicht im Volke — so groß, die Unruhe, Hast so gesteigert, daß die Gegner des neu Auftauchenden zumeist sich still verhielten, bald einzuschwenken bestrebt waren. Jene, die mit der Kunst des Tages sich nicht befreunden konnten, schwiegen oder zogen sich zurück. Da war ein Universitätsprofessor der Philosophie, der erklärte, wenn das Kunst sei, so wäre sein ganzes Buch über Ästhetik hinfällig. Die Gegner lachten und erklärten diesen Ausspruch für den geistreichsten, den er je gemacht habe. Er kann sich trösten mit den berühmtesten Lehren vom Schönen, die auch bald nach ihrem Entstehen abgelehnt worden waren. Der Unterschied mit damals besteht nur darin, daß die noch so sorgfältig aufgebauten Theorien immer schneller durch den Wandel in der Kunst erledigt wurden.

Die Bewegung für die neue Kunst entstammt der Zeit vor dem Weltkriege. In Dresden lag der Anfang des deutschen Expressionismus. Schüler der Akademie, vor allem

solche von Otto Gußmann, einem starken Vertreter der dekorativen Wandmalerei, namentlich kirchlicher Richtung, zugleich einem Lehrer, der das Wollen seiner Schüler verstand, ohne ihm sich anzuschließen, bildeten eine Vereinigung, die sie „Brücke" nannten. 1907 führten sie in einer Ausstellung ihre künstlerischen Absichten vor. 1910 verpflanzten sie ihre Tätigkeit nach Berlin, wo sie in Herwarth Walden einen unermüdlichen Vorkämpfer fanden, nicht sie allein, sondern Gleichgesinnte aus allen Teilen Europas. Walden gründete den „Sturm", eine Zeitschrift, eine Genossenschaft, einen Ausstellungs- und Vortragsring. Er sagt von sich, die neue Kunst sei ein Glaube, der Glaube, daß in ihr die Zukunft schon heute lebe, daß das Heute daher unaussprechlich schön sei, weil sich ihm die unbekannte Gottheit anvertraut, wenn die Kunst sich ihr anvertraue. Mit schärfsten Waffen ging Walden gegen die Kunstkritiker und Künstler vor, denen das Gesicht für Form fehle, wie anderen das Gehör für Ton. Eine Berliner Ausstellung des „Sturm" von 1912, an der sich über 40 Künstler beteiligten und die in Deutschland wie im Ausland — bis nach Tokio — 50 mal wiederholt wurde, führte die neue Kunst in weiteste Kreise. Neue Dichtung, neue Musik begleiteten sie auf ihrem Wege. Eine Anzahl neuer Zeitschriften entstand zu ihrer Verbreitung: Der „Blaue Reiter", das „Kunstblatt", die „Blätter für Kunst und Dichtung". Der Kunsthandel erkannte, daß für ihn sich hier ein gutes Mittel darbot: Noch nie ist für eine neue Kunst mit gleicher Wucht von ihrem Entstehen an geworben worden. Ihre Gegner erkannten den aufpeitschenden Zug, sahen in ihr nicht nur einen Wandel im Kunstschaffen, sondern eine Bedrohung des öffentlichen Lebens. Alle jene, die zu wissen glaubten, welche Ideale dem deutschen Volke erhalten bleiben müßten, welches die wahre Schönheit, die wahre Sittlichkeit in der Kunst sei, mußten in dem Auftreten des Neuen eine Gefahr sehen. Die Frage, was dem Künstler erlaubt sei, trat mit erneuter Schärfe auf. Handelt es sich doch um eine Zeit, die sich mit dem Schutz der Öffentlichkeit gegen das Unsittliche besonders lebhaft beschäftigte, die gegen den Verfall der Sitten die Staatsgewalt anrief, die Zeit, in der die Lex Heinze als Verschärfung der Bestimmungen des Strafgesetzes erschien, die Zeit ärgerlicher Anklagen gegen Künstler. Verboten ist ihnen nicht, das darzustellen, was sie wollen; wohl aber, daß Unsittliches öffentlich ausgestellt werde. Verboten ist das Verächtlichmachen, öffentliche Herabwürdigen in Bezug auf Personen, auf Staatseinrichtungen oder Anordnungen der Obrigkeit, das gröbliche Verletzen des Schamgefühls, also jenes, das die Allgemeinheit unangenehm berührt. Dagegen wendete sich der Anspruch auf Freiheit der Kunst, die sich von den Unkünstlerischen nicht Regeln geben lassen dürfe, denn die Allgemeinheit findet das Nackte an sich als schamlos, weil sie dies zu sehen nicht gewöhnt ist, außer im Bade, und auch hier nur unter Verdeckungen. Die neue Kunst, die Dichter, wie Zola, Strindberg, Wedekind, verlachten in ihrem Kampf gegen die zimperliche Sprödigkeit die verlogene Tugendhaftigkeit der Gesellschaft: Der Welt ins Gesicht zu sagen, durch Wort und Bild, was als ihre Schwäche erkannt

wurde, sich nicht um die Empfindungen der Allgemeinheit zu kümmern, sondern gegen sich selbst und gegen Andere wahr zu sein, gehört zum Bekenntnis der neuen Kunst. Viele ihrer Angehörigen haben ihre Lebensgeschichte geschrieben: Ein Leben, das vor der Welt zu verhüllen bisher Aufgabe des „anständigen" Menschen erschien. Die Kunst war, das sahen ihre Gegner klarer als ihre Anhänger, in ihrem Wesen gegen die Grundlage des Staates gerichtet, sie war revolutionär, gleichviel, wie der einzelne Künstler politisch eingestellt war. Sie wollte nicht Fortentwickelung der Kunst, evolutio, sondern Umwälzung, revolutio. Darin erkennen die einen ihre Größe, die anderen ihre Schwäche.

Der Weltkrieg kam. Eine schneidige Spannung hatte die Jahre vorher über Deutschland gelegen: Man empfing die Gefahr, man mißtraute der politischen Führung, man hoffte auf die Stärke des Heeres. Eine tiefe Friedenssehnsucht ging durch das in seinem Wohlstande aufsteigende Volk: Als der Aufruf zum Kriege 1914 erklang, griff es mit stürmischer Begeisterung zu den Waffen, um die Ruhe zur Fortentwickelung des Vaterlandes zu erkämpfen. Kein Mensch dachte an Eroberung, jeder an das Sichern des Friedens. Das deutsche Volk hatte kein Kriegsziel, außer der Erhaltung seiner Weltgeltung. Man war sich klar, daß der Kampf hart sein werde, hoffte aber auf raschen Austrag, der Erfolge von 1870/71, von 1866 gedenkend. Die Jugend drängte sich mitzutun am großen Entscheidungsschlage.

Die Riesenheere traten sich entgegen. Der Einzelne verschwand in ihnen. Kaum einem gelang es, sich aus der Masse hervorzutun, es seien denn die Flieger. Das Heldentum der Millionen erdrückte die Tat des einzelnen, der Krieg wurde zum harten blutigen Dienst, zur unpersönlichen schweren Arbeit, bei der Hunger und Anstrengung die freudig begeisterte Opfertat erstickten. Hatte schon der Krieg von 1870/71 keinen Theodor Körner, keinen Friesen, keinen Fichte erzeugt, so noch weniger der neue, unermeßlich große. Er hob die Wirkung der Tat auf und schuf statt ihrer einen grausamen, blutigen, furchtbaren Zustand. In der Heimat der Hunger, das Elend, draußen die unerbittliche Pflicht.

Das ungeheure Ringen brachte zunächst kein Geschichtsbild hervor, nur Darstellungen seiner Schrecknisse, Versuche, das Ganze des Krieges in beziehungsreicher Versinnbildlichung zu geben. Wohl kam es zum Schildern von Einzeltatsachen, von Erlebnissen, von Stimmungen. In ihnen überwiegt das Grausen vor dem Unerhörten des Gesamtereignisses. Die jungen Künstler standen zumeist an der Front oder sonst im Dienste des Heeres und der Heimatpflege. Es fehlte in der Flut des Geschehens die Besinnung auf das einzelne. Nur im Illustrationswesen, in der Absicht, der Welt die Lage in realistischer Darstellung vor Augen zu führen, kam es zu einer regeren künstlerischen Tätigkeit.

Es folgte der Zusammenbruch des Heeres der Mittelstaaten nach Taten, wie sie die Weltgeschichte bisher nicht gesehen hat, und das, was man Revolution genannt hat, die

unglorreiche Revolution von 1918. Bald darauf wurde in Massen ein Heftchen kostenlos verbreitet, das sich „An alle Künstler" wendete. Es bietet ein gutes Bild des Geisteszustandes, der seelischen Einstellung der Verfasser der dort gesammelten kurzen Aufsätze und Gedichte. Da heißt es: Was wir seit dem November 1918 erleben, ist höchstens Klischee einer Revolution. Steriler Blutsaft hat sie vollends verkitscht. Laßt uns Schlagwetter-Atmosphäre verbreiten, lernt, vorbereitet, übt euch! Dem Bürger hat es vor dem Chaos gegraut, uns graut es vor der Ordnung. Es geht um den Sozialismus — d. h. um Gerechtigkeit, Freiheit, Menschenliebe —, um Gottes Ordnung in der Welt. Die Künstler dürfen in ihren Reihen die Ästheten und bürgerlich verlotterten Mitmacher nicht leiden: Sind sie jung und unbekannt, so wirft man ihnen ein Almosen hin oder läßt sie lautlos verrecken. Haben sie einen Namen, dann versucht man sie zum Abfall vom reinen Ziele: Die soziale Republik wird die einheitliche Kunst schaffen: Die Kunst dem Volke. Und Kurt Eisner, Münchener Angedenkens, verkündet: Der Künstler muß als Künstler Anarchist sein und als Bürger Sozialist. Der Staat hat ihm vollkommene Freiheit in der Betätigung zu gewähren, er hat ihm zu diesem Zwecke wirtschaftliche Unterstützung zu geben; es ist durchaus möglich, daß er ihm die Lebenssicherung biete, Gehalt zahle, „wie irgendeinem Untersuchungsrichter". Streut Musik aus, in die Straßen, ruft ein anderer, propagiert den Tanz, die Waldschule, das Blumenfest. Die Kunst soll volkstümlich werden, nicht mehr der Reiche den armen Künstler ausbeuten, sie soll nicht für die Zimmer der Geschmäckler arbeiten, sondern für die Gesamtheit: Das Paradies ist im Herannahen, rüstet euch, es würdig zu empfangen!

Daß der Künstler nicht Realpolitiker ist, entspricht seinem guten Recht. Die Republik kam und brachte ihm nicht das Paradies, ebensowenig im Sinne der Versprechungen Eisners, als hinsichtlich der Stellung des Staates zur Kunst. Eisner selbst hatte die Künstler ermahnt, das „Künstlerproletariat" von sich abzustoßen, er, der Vertreter der Proletarier. Die Künstler suchten die Akademien umzugestalten, scheiterten aber wieder an der Frage, wer denn Künstler sei, d. h. Aristokrat im Reiche der Kunst, und wer dies nicht sei, obgleich er alle Klassen der Akademie mit Erfolg durchgemacht hätte. Der proletarische Staat konnte nicht gut gegen proletarische Künstler sich ablehnend verhalten, trotzdem hungerten diese weiter, bis der Kunsthandel sie entdeckte und in seinen Geschäftsbetrieb einreihte. Die Enttäuschung war tief, man suchte nach den Schuldigen, die die Revolution „verkitscht" haben und verbiß sich in Haß gegen jene, die dem Künstler nun einmal als Sünder gelten. Zu allen Zeiten schufen die Künstler Karikaturen, d. h. Abbildungen von Menschen, Tieren und Sachen, die einzelne Eigenschaften in deren Erscheinung mit der Absicht sie hervorzuheben, übertrieben darstellen, meist die für unedel gehaltenen Eigenschaften, um die Dargestellten dem Abscheu preiszugeben: Verzerrungen ihres Wesens in strafender Absicht. Das Zerrbild kann zur Beleidigung, zur strafbaren Handlung werden. Es kann aus niedriger Gesinnung hervorgehen und dabei doch als Kunstwerk von starkem Wert sein. Es kann

aus edlem Künstlertum entsprießen, reinigend wirken, wie das Werk des Satyrikers, der seiner Zeit und ihren Menschen die Sünden vorhält. Manche Künstler sprechen es unverhohlen aus, daß der Haß die leitende Triebfeder für ihr Tun sei, der Haß gegen die Gemeinheiten der Zeit, der Wunsch, diese der Welt vor Augen zu stellen und damit in ihrer Erbärmlichkeit zu geißeln. Vorher, in den Tagen des Naturalismus waren schon viele am Werk gewesen, das Elend in der Welt in mahnender Absicht darzustellen, die von der sittenstolzen Gesellschaft Verdorbenen und dann Ausgestoßenen zu schildern. Nun aber sprach nicht Mitleid oder Hohn, sondern die Anklage das entscheidende Wort, die Anklage zugleich mit der Verurteilung. Die Dirne wurde ein Lieblingsgegenstand der Darstellung, als die der Welt Schuld Tragende; der General und der Unteroffizier als Vertreter des auf vielen lastenden Zwanges, einer Gehorsamsforderung, die als rohe Gewalt aufgefaßt wurde. Der hohe sittliche Wert des Einfügens seines Willens in einen Gesamtwillen, des Verzichts auf Freiheit zugunsten der Allgemeinheit, dessen, was die Sozialdemokraten unter „Solidarität", Gesamtverpflichtung, verstanden, war im Freiheitsdrang vergessen worden. Ob der Haß aber ein guter Vermittler zur Kunst sei, das blieb zunächst unerörtert. Er führte zum Zerrbild, zum absichtlichen Herauskehren der üblen Eigenschaften des Dargestellten, durch einen solchen, dem die gute Laune fehlt, das Lachen. Wenn vor dem Weltkriege der „Simplizissimus" den Stand der Offiziere, der Gymnasiallehrer, der Geistlichen u. a. m. durch Zerrbilder angriff, so milderte dies Lachen das Bild, jene Lust, die das Auge beim Wiedererkennen von Urbildern empfindet. In den neuen Kunstwerken zeigt sich die ernste Absicht, nicht den einzelnen, sondern ganze Stände zu treffen. Viel seltener erscheint im Bilde die Liebe zum Mitmenschen, die Menschlichkeit, die Freude an den Erscheinungen im Leben: Die Künstler fürchten sich unverkennbar vor „Sentimentalitäten": Ein hübsches Mädchen ist kitschig, eine scheußliche Alte ausdrucksvoll. Man kann sich auch ein künstlerisches Einverständnis mit der gottgeschaffenen Natur denken, auch ohne deren Nachahmung, ein solches, wie es die Idealisten auch in der bisher am höchsten gefeierten alten Kunst überhaupt liebten. „Mit einem bösen Gellen," sagt ein Bewunderer der satyrischen Kunst, „überflegelt der Expressionismus noch das freche Lärmen der Gegenwart, mit schamloser Verwegenheit tritt er der gemeinen Unverschämtheit in den Weg und hält ihr den grausamen Spiegel vor. Es ist eine grelle Übersteigerung sowohl der satyrischen Absicht, wie des politisierenden und sexualistischen, rücksichtslosen und schamlosen, betriebsamen und turbulenten, literarischen und skeptischen Zeitwesens, das sich wieder zurückbiegt in eine religiöse Sphäre, in Künstlertum, in Kindlichkeit." Wenn nun dem Zeichner daran liegt, neben anderen ihm verwerflich erscheinenden Zuständen die des Geschlechtslebens in „schamloser Verwegenheit" zu geißeln, so konnte der Staatsanwalt, der nur mit dem einzelnen Fall, nicht mit der Gesamtheit der Weltsünde sich zu beschäftigen hat, sehr wohl zu der Ansicht kommen, daß hier durch Preisgabe unsittlicher Darstellungen ein öffentliches

Ärgernis entstanden sei, bei dem ihm das Vorherrschen einer „religiösen Sphäre" erst greifbar klar nachgewiesen werden müsse. Wenn tatsächlich der Expressionismus nicht die Sache darstellen, sondern ein Bild der in der Künstlerseele lebenden Vorstellungen geben will, und wenn in der Seele zwei Dinge mit sich streiten, ein blöder, einseitiger Haß und ein Versenken in die ekelste Gemeinheit, so zeigt sich, daß die neue Auffassung von der Kunst doch ihre Bedenken auch bei Nichtstaatsanwälten finden müßte — nicht weil sie zu Taten wider das Gesetz, sondern weil sie zu jammervollen Äußerungen einer jammervollen Seele führte.

Bildnisse entstanden. Die alte Ansicht der Maler war über das Abschreiben der Natur hinaus Geistiges zu geben, durch Betonen der Eigentümlichkeiten des Darzustellenden, in denen sich sein Wesen ausspricht. Schon hierin liegt ein Abweichen von der Natur, ein Verzerren, wenn auch ein solches aus freundlicher Absicht, das leicht zum Schmeicheln wird. Von einem neuen Bildnismaler berichtet einer seiner Bewunderer: „Er konnte keine Menschen sehen, nur Tiere und Gespenster. Das menschliche Antlitz wurde ihm zur Fratze, zur lehrhaften Besonderheit, zum Verräter, zum Zielpunkt seiner Rache. Die Bilder müssen sagen, was der Maler erlitten hat. Er sieht einen Menschen in dieses Menschen Welt, sieht seine Abstammung, Familienähnlichkeit bis ins zweite und dritte Glied, sieht unbewußte Wünsche, Ziele, Hemmungen. Aus alledem formt er Züge, ersinnt er Linien und Farben, die keine Zufälligkeiten bestätigen, sondern den Akkord, zumeist die Dissonanz der Erscheinung geben sollen. Er malt etwas anderes, als er sieht, weil er sich und eine unbekannte Wesenheit, aber wohl auch Wesentlichkeit zum Ausdruck bringt." Der Expressionismus malt demnach nicht den Mann, die Frau, die ihm zum Bildnis sitzen, sondern seine Anschauungen über diese. Er stellt sich hoch über sie und schafft eine Kritik ihres Wesens nach Maßstab seiner Erkenntnis. Er übt am ganzen Menschen jene Kritik aus, die er für sein Werk sich mit Recht verbittet, die Kritik von oben herab.

Man sah wohl bisher Bildnisse bedeutender Menschen — solche, die für ihre Anverwandten, oder solche, die für die Welt bedeutend sind — als Urkunden an, die dazu dienen, sich aus ihrer Erscheinung eine Vorstellung ihres Wesens zu schaffen, also als Denkmal. Der Realismus suchte die Ähnlichkeit so weit als möglich zu treiben, fiel aber hierbei schon in Übertreibungen des Eigenartigen, die dem Künstler, nicht dem Dargestellten zugehören. Wer sich Beethovens Wesen lebendig machen will, greift heute noch zu dem Abguß, der über der Leiche von seinem Gesicht gemacht wurde: Dieses steht heute noch als ein Kunstwerk der Natur über allen Nachbildungen!

Es fehlt den Expressionisten nicht die mystisch-religiöse Seite. Mit großer Gewalt suchten einige von ihnen sich in die Leidensgeschichte Christ's einzuleben, in Formen, die an die Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts mahnen. Sie vermeiden das, was der Welt als schön gilt, denn der Opfertod Christ's ist ja an sich das Scheußlichste in der Weltgeschichte, die Offenbarung des Mißverstehens höchster Glücksendung, blöden

Versagens vor der Erkenntnis des Guten auf Grund eines verknöcherten Rechtsempfindens. Nicht die Bekenntnislehre der einzelnen Religionsgemeinschaft, nicht die Überlieferungen der kirchlichen Kunst beeinflußten das Schaffen, nicht suchte man wie früher realistisch-wissenschaftlich das Verhältnis des Heilands zum Schneider und Bartscherer zu ermitteln, sondern nur die innere Erfahrung des anschauenden Empfindens leitete sie bei der Vorstellung von Christ's Wesen: Auch der Mensch gewordene Gottessohn ist nur erkennbar durch den Blick ins Nichtsehbare. Es entstanden Werke, namentlich solche im Holzschnitt, die sich denjenigen der leidenschaftlich religiös erregten Vorreformationszeit an Tiefe und Wucht einreihen, die all die Sachlichkeiten in der Darstellung Christ's, wie sie sich so oft in kirchlichen Bildern eingenistet hatte, weit von sich stoßen.

Das Ablehnen der Naturwahrheit zeigt sich auch im bewußten, stark hervorgekehrten Verneinen des natürlichen Tones. Man malte Menschen und Tiere in Farben, die mit den tatsächlichen nichts zu tun haben, nach dem Wunsch auf Freiheit, also in künstlerischem Streben, nicht infolge Falschsehens. Mir stehen da Bilder vor Augen, auf denen Pferde blau, ein nackter Frauenkörper in brennendem Rot erscheint. Die Farbe ist es, die zum Künstler spricht, mit ihr verbindet er einen inneren Sinn, gleichviel, ob auf diese nicht Eingestellte das Vorgehen für „verrückt" erklären. Dies stört die Maler nicht, da sie wissen, daß vielerlei Kunst anfangs so bezeichnet wurde, so daß es als Ehrenmal angesehen werden kann. Jungen Künstlern, die zu mir kommen, um sich darüber zu beklagen, daß sie für verrückt erklärt worden seien, antwortete ich scherzend, der Schimpfende scheine mir Recht zu haben, denn es zeuge von Verrücktheit, sich darüber zu ärgern, was doch unwillkürliche Anerkennung der beabsichtigten künstlerischen Tat sei, nämlich des Verrückens der Kunst von ihrem alten Standpunkt und damit seiner selbst. Das dem Philistertum Widersprechende zu schaffen, sei doch des Malers Absicht gewesen. Auch der Nachweis der Irrenärzte, daß zwischen Expressionismus und Irrenkunst Beziehungen bestehen, stört nicht. Irre sind nicht etwa notwendig Schwachsinnige, sie sind in einer Richtung Überreizte: Leute, die in Wahnvorstellungen leben, Gesichte haben, und unter ihnen gibt es solche, die den lebhaften Drang besitzen, diese anderen durch das Bild erkennbar zu machen. Dabei fehlen ihnen die Hemmungen, die der täglich sich wiederholende Anblick der Natur dem Maler bereitet; er hat unwillkürlich ihm zugehende Einflüsse zu überwinden, damit er nicht in Realismus verfalle. Die Geschichte der führenden Geister lehrt in vielen Beispielen, wie nahe das „Genie" dem Wahnsinn steht. Ebenso erzählt die Geschichte der Frömmigkeit, des mystischen Versenkens in Gott von Beispielen, wie die Abwege von nüchterner Weltbetrachtung zu gesteigertem Erleben im Empfinden von vielen als Irrsinn beurteilt wurde. Es treten Leute auf, die Erscheinungen erlebten, solche, die den nüchtern Denkenden, selbst den frömmsten, als Wahngebilde oder als Heuchelei erschienen, ob sie gleich unzweifelhaft Folge eines Einlebens in geheimnisvoll gläubige Vorstellungen

sind. Vor zwei Jahrhunderten prüfte man sorgfältig, ob solche Hellseher von guten Geistern oder vom Teufel besessen seien: Nie aber hat man den Teufel für einen dummen Kerl, für einen Blödsinnigen gehalten.

Nicht minder wandelte sich die Stellung der Künstler zur lieben Gottesnatur, der Landschaft. In grimmem Zorn wendeten sie sich gegen die, die sie lediglich nachahmten, ein Stück von ihr in einem Bilde zusammenfaßten, gegen den als geistlos verdammten Realismus. Sie konnten sich Eideshelfer in reicher Zahl aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts holen, wenngleich ähnliche Ansichten damals zu ganz anderen Ergebnissen führten. Daß die neue Zeit geistvoller sei, hat sie selbst oft und laut genug verkündet, durch Maler wie durch Schriftsteller. Aber das Urteil ist doch wohl einseitig, nämlich nur ein solches von seiten der Neuen. Das Eindringen in die Vielseitigkeiten selbst des bescheidensten Naturausschnittes bedurfte ein geistiges Überwinden der Form und Farbe, an dem Geschlechter von Künstlern in ehrlicher Arbeit sich mühten, Erfahrungen anhäufend, die freilich den Allzuvielen die nachahmende Arbeit erleichterten. Von Gogh war hier, wie überall in den Werkstätten viel die Rede. Man erkannte, daß auch seine Arbeit ein Ergebnis der Arbeit von Vorgängern darstellt, und viele Expressionisten eigneten sich seine Sprache an. Damit ist nicht eben viel getan. Er malte vor der Natur mit einem aus seinen Niederschriften erkennbaren Bestreben, sie in aller ihrer Kraft zu erfassen, also realistisch. Das Mittel hierzu war ihm das der Idealisten, der Verzicht auf Nebensächliches, auf das, was die Bildwirkung in seiner Kraft beeinträchtigen würde, mithin in breitem Nebeneinandersetzen der farbigen Hauptmassen. Aus seinen Niederschriften erkennt man, daß er in einem Zustand leidenschaftlich erregter Nerven schuf, und dies hat man nun den Künstlern als den Weg vorgestellt, auf dem der Gesamtheit der Natur näherzukommen sei, einen besseren, wie ausgeglichene Ruhe, die Vorbedingung des Schaffens der älteren Schule. Wem es nicht in den Fingerspitzen prickelt, wem nicht das Blut beim Malen schäumt, der ist kein echter Künstler, sondern ein Kunstphilister. Der Impressionismus, so entnehme ich aus den Äußerungen eines sachkundigen Neuen, zwingt den Maler zum Zurücktreten hinter den Gegenstand, vom Expressionisten erwartet man stärkstes Leben, denn für ihn hat der Gegenstand nur Sinn, wenn er dies Leben stärkt und schmückt. Ziel des Schaffens ist die Lebenssteigerung in Arbeit und im Ausdruck des Daseinsgefühles. Er sucht das Draußen einfühlend zu durchdringen und in sein Leben hineinzureißen; er vermag den stärksten Ausdruck seiner selbst und den der Dinge gleichzeitig zu geben; und damit seine gefühlerfüllte Vorstellung im möglichst ausdrucksstarken Entwickeln der erlebten Vorstellung als Träger des Gefühles zu gestalten, indem alle Mittel der Farbe, der Fläche, der Linie, des Bildbaues dieser Vorstellung dienstbar gemacht werden. Die Auflösung der Vielgestalt in Flächen, der Verzicht auf jeden Nebengedanken außer dem gefühlsmäßigen Erfassen eines Stückes Natur, so daß es nicht mehr dieses selbst, sondern die Empfindung des Malers beim Hinblick wiedergibt, das rücksichtslose Ablehnen jeder dem Eindrucke

nicht dienenden Einzelheit, jedes durch das Werk zu erklärenden Beziehungsreichtums — das sind Merkmale dieser Kunst.

Der Kubismus ist in gewissem Sinne ein Eindringen der Bildnerei in die Malerei, der reinen Form ins Gebiet der Farbe. Er schafft mit räumlichen Körpern, aber er nimmt ihnen zugleich die Körperlichkeit. Sie erscheinen durchsichtig, nicht wie Glas, sondern durchdringlich in ihrer Wesenlosigkeit. Der Bildhauer kann so nicht schaffen: er hat die körperliche Masse vor sich, sei es nun Thon, Wachs oder Stein. Er holt die Gestalt aus der Masse heraus und schafft etwas Dreidimensionales, Räumliches. Nun aber soll das „satte Fleisch wegschmelzen vor der Glut immanenten Lebens“, also eines solchen, das das Bewußtsein als vorgestellten Inhalt umfaßt, dessen, was innerhalb dieses als das unmittelbar Gegebene übrig bleibt. Es handelt sich bei den Neuerern um die Wiedergabe von Geistigem, das auf tatsächliche Schönheit, auf Rundung der Form, auf das Verhältnis der Glieder zueinander, soweit möglich auf den Körper überhaupt verzichtet. Oder umgekehrt: Die Masse wird schwungvoll belebt, sie tritt als lebendig umgrenzt dem grenzenlosen Umraum entgegen als eine kaum gegliederte, aber doch bewegte ausdrucksprechende Geschlossenheit. Endlich werden Formen gestaltet, die nur andeutungsweise oder endlich gar keinen Anklang an die Natur haben, zu dem Gleichgesinnten aber durch das Spiel der Linien, durch ihre Wechselbeziehungen zueinander an Vorstellungen und Empfindungen mahnend reden, indem sie in ihrer Vieldeutigkeit zugleich ein Übersinnliches zu geben bemüht sind. Die Kunst des räumlich Umgrenzten strebt aus ihrem Wesen hinaus ins Unbegrenzte, die Grenze Verneinende. Der Stoff soll entstofflicht, die Wirklichkeit in ein Übersinnliches außer der tatsächlichen Welt der Erscheinungen übertragen werden. Der Kunst, wie sie die Kulturvölker Europas seit Jahrtausenden gepflegt haben, wird entsagt, weil sie bis auf wenige Ausnahmen zu sehr eine solche dieser Welt gewesen sei.

Hart stand solchen Forderungen das Wesen der Baukunst gegenüber: Sie ist gebunden an den Zweck, den Stoff und dessen Werkformen und der nüchternen, aber unabweisbaren Beschaffung der Geldmittel, der Arbeitskräfte. Freilich, es gab Bauten ohne sachlichen Zweck, in denen das Stoffliche überwunden erschien. So dort, wo das Wesen des Denkmals vorwog. Zwecklos sind die Pyramiden, seien es jene Ägyptens oder die Stupa Indiens, weit über den Zweck hinaus ragen die gotischen Dome. Sie sind Opfergaben eines im Glauben einigen und starken Sinnes, errichtet zur Ehre Gottes. Das heißt nicht, um Gott eine Ehrung zu bereiten, ihm einen Ehrensold in Gestalt der für den Bau verwendeten sachlichen und geistigen Mittel darzubieten, sondern, um einen Ausdruck menschlicher Ehrfurcht vor dem Allgewaltigen aufzustellen. Eine neue Romantik setzte ein: Man erkannte im gotischen Bau im Gegensatz zu der echt menschlichen raumschließenden Gewalt des romanischen Stiles, das Streben nach Verkörperung des Unendlichen, also des Göttlichen. Der Zug ging auf eine jeder Bestimmung, jedem Zweck losgelösten Baukunst aus oder doch, da die Zeit die Absicht und

die Mittel nicht besaß und auch die Lösung der Aufgabe ablehnte, Bauentwürfe zu schaffen, die sich selbst Zweck sind, also solche, die auf Zweck und selbst auf Ausführungsmöglichkeit von vornherein verzichten.

Es trat die Frage auf, ob nicht ein Wechsel in den Baustoffen dem Drange nach Betätigung neuer Gedanken dienlich sein könne. Man empfahl das Bauen mit Glas, also eines Hauses, dessen Umwandung zwar vorhanden ist, aber nicht in voller Undurchsichtbarkeit den Innenraum, als die Urschöpfung der Baukunst, vom Weltraum trennt. Man wollte das Leben des Bewohners aus selbstgefälliger Hingabe an die tieferen Sinnes entbehrende Behaglichkeit zu ständiger Tätigkeit, zu emsigsten Tun unter der Aufsicht Aller zwingen, ein Kampfmittel gegen faules Rentnertum schaffen.

Der Expressionismus ist nach alledem in den Augen seiner Anhänger nicht nur aus dem Wunsche geboren, die Welt Überraschendes, Auffallendes, das Bestehende Verneinendes aufzustellen, sondern auch aus der Bejahung einer Weltanschauung. Nur ist mir freilich nicht ganz klar, was dieses große Wort bedeutet. Und meine freudige Zustimmung zu der oft ausgesprochenen Ansicht, daß wir wieder zur Philosophie heimkehren müssen, leidet ebensosehr unter meiner Unbildung, da ich nicht sicher weiß, was denn Philosophie sei. Die Wissenschaft der Wissenschaften? Ein Zusammenfassen der Ergebnisse aller Wissenschaften? Oder der Urgrund, aus dem jede Wissenschaft entsteht? Oder beides? Sie ist demnach die Voraussetzung für jede einzelne Wissenschaft, weil allein für sich voraussetzungslos; oder ist sie die Wissenschaft vor allen Wissenschaften und zugleich das Endziel aller; oder in ihrem Zwecke und Leistungen eine Kunst, die sich der Wissenschaft als Mittel bedient, um Begriffe aufzustellen und aus sich heraus zu gestalten mit dem Zweck, einen Gesamtklang der Welt in sich ertönen zu lassen. Philosophie will also aus sich selbst die Weltordnung verstehen, diese aus der Seele des Philosophen durch Denken schaffen; will vom Empfinden des Unergründlichen, Übersinnlichen ausgehend, das Weltgeschehen zu begreifen suchen. Oder hat sie mit dem Übersinnlichen, dem mystisch Dunklen überhaupt nichts zu tun, da es ein grundsätzlicher Irrtum sei, dieses durch voraussetzungsloses Denken erhellen zu wollen?

An Philosophie über die neue Kunst ist unendlich viel mehr geleistet worden, als je über irgendeine andere Kunst, Stöße von stattlichen Büchern und kostbar ausgestatteten Bildfolgen. Ich sehe dort den oft krampfhaften Versuch der Annäherung an die Ausdrucksformen der wissenschaftlichen Philosophie, eines Geistreichtums, das sich im Behandeln schwieriger Vorwürfe reichlich zugute tat. Jedes Schrifttum, namentlich ein belehrendes, erklärendes, richtet sich in seiner Ausdrucksform an bestimmte Leserkreise. Bezeichnend für Verteidiger des Expressionismus ist eine Sprache, die schon durch den Überschwall mit herbeigeholten Fremdworten für 99 v. H. der deutschen Leser unverständlich ist, selbst bei an sich einfach erscheinenden Angelegenheiten. Ob der Maler berechtigt sei, zur Darstellung seiner Gedanken anstatt Farben Teile von

Zigarrenkisten, Zeitungsabschnitte, Haarlocken und dergleichen auf die Leinewand zu kleben, wurde als eine Sache schwerster philosophischer Problemstellung behandelt. Nicht minder, wenn der Maler Körperliches so darstellte, als sei es durchsichtig, zeitlich und räumlich nicht Zusammengehöriges, als einheitlich u. a. m. Mir schienen die Dinge einfacher zu liegen: Wer will dem in Freiheit lebenden Maler all dies verbieten? Es ist Meier-Gräfes Ansicht falsch, daß die Malkunst an Öl- oder Kaseinfarben, an Mosaik oder sonst eine Technik gebunden sei. Statt nach tatsächlichen Gründen zu suchen, fragen sich die Künstler: Warum nicht? Der Schaffende hat sich keinem Gesetz zu fügen, außer dem in ihm wirkenden. Der Stoff macht nicht das Kunstwerk. Auch ich sehe nicht ein, warum aus Zigarrenkisten nicht ein solches zu schaffen möglich sei. Freilich habe ich nur Versuche solchen Schaffens gesehen, die mir ebenso verfehlt als lächerlich erschienen.

Eine neue Zeit war angebrochen. Viele fühlten das Nahen des Paradieses; jede Kunst soll Ausdruck ihrer Zeit sein, also hat auch die neue sich als heutig zu betätigen, bestenfalls als morgig. Kommende Zeiten werden an den Werken der neuen Kunst ihre Entstehungszeit erkennen, eine Zeit des wilden Anstrebens und der tiefsten Enttäuschung, einer glücklosen Zeit der Unruhe, des Fragens und der Antwortlosigkeit! Es galt, Geistiges zu verwirklichen und ernste Männer, wie Richard Hamann, erwarten, daß sich hieraus der Aufstieg des Abendlandes ergeben werde. Es galt Sachliches, die Mechanisierung der Gesellschaft zu vergeistigen. Das könne nicht von den zu tief im Überlieferten stehenden Literaten und Gelehrten ausgehen, sondern nur von frei Schaffenden, den nur der Sache Hingegebenen, die dem Menschlichen entfremdet, entmenschlicht seien. Aus dem Ganzen des veralteten Wirtschaftslebens heraus müsse der Mensch an Geistiges gebunden, eine Philosophie des Schaffens aufgestellt und aus dieser heraus die Werte des Menschen im Gemeinleben entwickelt werden. Viele Ernstgesonnene durchdrang die Hoffnung, daß sich in diesem Sinne eine Neugestaltung des Lebens aus der Kunst anbahne, oder daß diese wenigstens ein erstes Morgengrauen sei, nicht nur für unser Volk, sondern für die Gemeinschaft der Menschen. Sie hatten gehofft, daß die soziale Revolution in Deutschland der Anfang des Weltfriedens sei, daß mit ihr das Bürgertum sich einverstanden erklären werde, da es als unter dem Joch der „Herrenklasse" seufzend und der Erlösung gewärtig gedacht wurde; daß nun die Gesinnungseinheit sich anbahnen werde und mit ihr die Gleichheit und die Brüderlichkeit aller Menschen. Viele Künstler lebten in dieser Hoffnung; schufen aus ihr heraus Werke, in denen sie ihre Stellung zum Volke aufs kräftigste zum Ausdruck brachten, ohne zu bedenken, daß sie sich damit selbst aus der Masse herausreißen, Führer zu werden, in ihrem Gebiet eine Herrschaft zu erlangen streben, sich in Gegensatz zu bringen mit den als arm an Geist Verhöhnten. Diesen suchten sie die neue Wahrheit zu offenbaren in krampfhaftem Ringen um den Ausdruck des Ich als einen Gegensatz zu dem aller anderen. Man erkannte wohl bald, daß der eigenwillig sein Werk in ein-

samer Werkstätte erzeugende Künstler, der Individualist, mit seiner selbstherrschenden Handbewegung nicht in die marxistische Lehre paßt. Die Künstler sind zwar Handarbeiter, aber solche, die im rein Handwerklichen höchstens die Unterlage, vielfach den Feind höherer Kunstbetätigung erkennen. Sie gehören nicht zum werktätigen Volk im Gegensatz zum Ausbeuter, dem Bourgeois; sie sind nicht Arbeitnehmer bei einem den Tageslohn auslobenden Unternehmer; sie gehören nicht zum Proletariat, aus dem sich herauszureißen, wenn die Geburt sie hineinstellte, ihr ernstestes Streben, die unmittelbare Folge geglückter Leistungen ist. Der reichlich unklare Wunsch der Künstler mehr als bisher unmittelbar für das Volk, für die Massen arbeiten zu können, blieb unerfüllt. Ihre an schwer zu lösenden Andeutungen reichen und zu oft allzu geistreichen Arbeiten konnten durch die geistreichsten Erklärer den Massen nicht nahe gebracht werden. Die Expressionisten erreichten für ihre Zeit weniger, als die Maler der Vergangenheit, selbst in der Graphik, der in zahlreichen Wiedergaben auszustreuenden Kunstweise. Die Erfolge Ludwig Richters für das Haus des in Einfalt Kunstempfänglichen, jener Kunst, für die Paul Thumann bezeichnend ist, die in den Geschmack sich einschmeichelnde, nun längst wieder verworfene, wurde in neuerer Zeit nicht wieder erreicht. Die Blätter der Modernen erscheinen gesammelt in prächtiger Ausstattung, oft in kleiner Auflage, um den Einzelwert jedes Abdruckes zu steigern, weil die Kunsthändler erkannt hatten, daß „ausgetragene Sachen" bei den Neureichen beliebt seien und daß die teuren Bücher am besten gehen, weil sie als Sachwerte zur Geldanlage taugen. Die Künstler sahen sich zu ihrem Schrecken in einen Geschäftsbetrieb eingestellt, der ihnen im innersten Wesen — demjenigen, das darzustellen sie sich bemühten — widrig sein mußte. Der alte Betrieb überwältigte sie, sie schaffen für den Sammler, den Kenner, die Geschmäckler, für die nun anders gerichteten Kunstfreunde, nicht aber für das „Volk", nicht unter stärkerer Anteilnahme des Staates als vorher. Die Sammlungen kauften zwar die Werke der neuen Kunst, während sie früher vorsichtig abwarteten, ob die Anerkennung, die das Werk fand, Dauer haben werde; sie rechnen mit dem starken Vorrat an Speicherräumen und darauf, daß die Arbeiten der Neuen kulturgeschichtlichen Wert behalten, als Ausdruck einer merkwürdigen Zeit, und zwar als leider allzu treuer Ausdruck dieser. Ich würde mich auf das Gebiet der Prophetie begeben, wollte ich die Zukunft der neuen Kunst voraussagen. Schon 1920 klang es von vielen Seiten, nun sei auch der Expressionismus tot. Daß er einst wie jede einseitige „Richtung" an ein Ende führen muß, ist zweifellos. Vielfach erkennt man schon Schwankungen in der Kampfstellung des Hasses, in der Absicht, der Welt die neue Wahrheit ins Gesicht zu werfen, zu anheimelnderen Absichten. Jede Bewegung führt auf anderen Boden, auf solchen, der neue Frucht trägt.

★

Vor nun einem Vierteljahrhundert, am Schluß der ersten Auflage dieses Buches schrieb ich die nachstehenden Worte. Ich habe an ihnen nichts zu ändern gehabt:

Große Aufgaben tragen wir ins neue Jahrhundert. Es soll uns wieder die geistige Einheit, das Volk in der Gemeinsamkeit der Ziele schaffen, dessen wir verlustig gingen. Nicht durch Anhäufen von Wissen, nicht durch starres Festhalten am Alten, nicht durch Hasten nach Neuem wird das möglich sein, sondern durch starke Arbeit an uns selbst. Das Ziel dieser sollte für alle gleich sein: Für den, der malt oder bildet, baut oder schreibt. Wir, die besser Unterrichteten sollen suchen, allen verständlich zu werden; wir sollen allen ermöglichen, sich zum Verständnis dessen zu erheben, was wahr, groß, hoffnungsreich ist; was geistig erhebt, sittlich stärkt, unsere Beziehungen zum Ewigen klärt, uns in einem Glauben an das Höchste vereint.

Das Höchste ist einfach, die Wahrheit ist immer schlicht. Wenn es uns gelingt, in Form und Inhalt reich und zugleich schlicht zu werden, dann werden wir eine Kunst schaffen lernen, die eine Versöhnung darzustellen vermag; die ein geistiges Gut aller werden kann; die eine Gemeinschaft des ganzen deutschen Volkes in sich birgt. Plattheit und Verstiegenheit, Roheit und Verbildung, Unwissen und Überwissen, Seichtheit in Glauben und Nichtglauben, Enge und Anmaßung in der Wissenschaft — all dies sind Folgen des Mangels einheitlicher Lebensweisheit und Lebensform, sind Kinder der trennenden Mächte. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts war die Aufklärung, an sich eine so edle Geistesrichtung, zum Feind der Vertiefung geworden. Die Plattheit ist in anderer Form wiedergekehrt: Am Ende des Jahrhunderts war es der Idealismus, das Ding, für das wir Deutsche nicht einmal einen deutschen Namen haben. Nicht Idealismus tut uns not, sondern bürgerliche Tugend: Treue, Mannhaftigkeit, Opferbereitschaft, Kraft, Klarheit im Wollen. Das Streben muß auf ein Inneres, nicht auf ein Äußeres gerichtet sein; auf die Ausbildung alles Großen und Guten in uns. Wir sollen aber nicht einem Begriff, einer Vorstellung des vermeintlich Besseren in einer Welt des Gedankens nachjagen. Jedem Menschen gab Gott Kräfte auf den Lebensweg, besondere Gaben. Sie zur Vollendung führen und damit dem Ganzen nützen, aus Eigenem ein der Allgemeinheit Dienendes schaffen — das ist die Aufgabe der Zukunft!

REGISTER

Das Register erstrebt nicht Vollständigkeit, sondern gibt, auf den praktischen Gebrauch bedacht, nur die wichtigen Stellen an.

GEDRUCKT VON JULIUS KLINKHARDT IN LEIPZIG

